Libros Tauro
www.LibrosTauro.com.ar

ARTHUR RIMBAUD

Poesías completas

Arthur Rimbaud

POESÍAS COMPLETAS

I. VERSOS ESCOLARES

A. POEMAS EN LATÍN[1]

1

EL SUEÑO DEL ESCOLAR[2]

[1] Estos poemas (cinco, más uno perdido) son simples ejercicios escolares ––si en Rimbaud algo es simple ejercicio. Esta condición los diferencia de los poemas en latín escritos por Baudelaire, y que éste incluye en *Las flores del mal,* como textos de creación que merecen un lugar en su obra. El que sean ejercicios de clase ha llevado a los editores de la obra de Rimbaud a no tenerlos en cuenta en muchas ocasiones. Creemos que es un error. Su importancia es enorme: no sólo hablan de la capacidad intelectual del joven poeta, son ––y esto es mucho más importante–– textos en los que queda perfilado el imaginario del poeta, de una manera mucho más precisa de lo que cabía esperar. Su imaginario íntimo y su imaginario exótico: su amor y añoranza crispadas del nido materno y su sueño de países lejanos, bajo el signo del padre. Las traducciones francesas diluyen la sintaxis latina de Rimbaud: concisa y apretada en su juego de inversiones. Hemos intentado recuperar esa concisión, aunque la sintaxis española (en menor medida que la francesa) sea un grave obstáculo.

[2] Poema escrito en clase de *Seconde,* con catorce años (tiempo concedido por el profesor, tres horas). Se trataba de glosar unos versos de Horacio (Libro III, Oda IV).

Era la primavera, y Orbilio languidecía en Roma, enfermo, inmóvil:
entonces, las armas de un profesor sin compasión iniciaron una tregua:
los golpes ya no sonaban en mis oídos
y la tralla ya no cruzaba mis miembros con permanente dolor.
Aproveché la ocasión: olvidando, me fui a las campiñas alegres.
Lejos de los estudios y de las preocupaciones, una apacible alegría hizo renacer mi fatigada mente.
Con el pecho hinchado por un desconocido y delicioso contento,
olvidé las lecciones tediosas y los discursos tristes del maestro;
disfrutaba al mirar los campos a lo lejos y los alegres milagros de la tierra primaveral.
Cuando era niño, sólo buscaba los paseos ociosos por el campo:
sentimientos más amplios cabían ahora en mi pequeño pecho;
no sé que espíritu divino le daba alas a mis sentidos exaltados;
mudos de admiración, mis ojos contemplaban el espectáculo;
en mi pecho nacía el amor por los cálidos campos:
como antaño el anillo de hierro que al amante de Magnesia atrae, con una fuerza secreta, atándolo sin ruido gracias a invisibles ganchos.

Mientras, con los miembros rotos por mis largos vagabundeos,
me recostaba en las verdes orillas de un río,
adormecido por su suave susurro, llevado por mi pereza y acunado por el concierto de los pájaros y el hálito del aura,
por el valle aéreo llegaron unas palomas,
blanca bandada que traía en sus picos guirnaldas de flores cogidas por Venus,
bien perfumadas, en los huertos de Chipre.
Su enjambre, al volar despacioso, llegó al césped donde yo descansaba, tendido,
y batiendo sus alas a mi alrededor, me rodearon la cabeza, liándome las manos, con una corona de follaje
y, tras coronar mis sienes con ramos de mirto aromado, me alzaron, por los aires, cual levísimo fardo...
Su bandada me llevó por las altas nubes, adormecido bajo una fronda de rosas;
el viento acariciaba con su aliento mi lecho acunado suave-

mente.
Y en cuanto las palomas llegaron a su morada natal, al pie de una alta montaña,
y se alzaron con un vuelo rápido hasta sus nichos suspendidos,
me dejaron allí, despierto ya, abandonándome.
¡Oh dulce nido de pájaros!...
Una luz restallante de blancura, en tomo a mis hombros, me viste todo el cuerpo con sus rayos purisimos:
luz en nada parecida a la penumbrosa luz que, mezclada con sombras, oscurece nuestras miradas.
Su origen celeste nada tiene en común con la luz de la tierra.
Y una divinidad me sopla en el pecho un algo celeste y desconocido, que corre por mí como un río.

Y las palomas volvieron trayendo en su pico una corona de laurel trenzada
semejante a la de Apolo cuando pulsa con los dedos las cuerdas[3];
y cuando con ella me ciñeron la frente[4],
el cielo se abrió y, ante mis ojos atónitos, volando sobre una nube áurea,
el mismo Febo[5] apareció, ofreciéndome con su mano el plectro[6] armonioso,
y escribió sobre mi cabeza con llama celeste estas palabras:
«SERAS POETA»...
Al oírlo, por mis miembros resbala un calor extraordinario, del mismo modo que, en su puro y luciente cristal, el sol enardece con sus rayos la límpida fuente.
Entonces, también las palomas abandonan su forma anterior:
el coro de las Musas aparece, y suenan suaves melodías;

[3] De la lira.
[4] Lo que hace inmortal al poeta ––de catorce años.
[5] El nacimiento a la poesía bajo el signo de Apolo es doble: será poeta de exaltación lírica (jamás elegíaco, circunstancialmente satírico), pero esta exaltación le vendrá del don de la energía *(el eterno vigor)* que parece haber recibido del dios Sol; la energía de la diosa Tierra será, tal como hemos visto, revitalizada en todo momento por la energía solar: y hasta el agua será agua dorada o de oro.
[6] La púa para tocar los instrumentos de cuerda.

me levantan con sus blandos brazos,
proclamando por tres veces el presagio y ciñéndome tres veces de laureles[7].

(6 de noviembre de 1868)
RIMBAUD ARTHUR
Nacido en Charleville, el 20 de octubre de 1854
Libre externo del colegio de Charleville

2

EL ÁNGEL Y EL NIÑO[8]

El nuevo año ha consumido ya la luz del primer día;
luz tan agradable para los niños, tanto tiempo esperada y tan pronto olvidada,
y, envuelto en sueño y risa, el niño adormecido se ha callado...
Está acostado en su cuna de plumas; y el sonajero ruidoso[9] calla, junto a él, en el suelo.
Lo recuerda y tiene un sueño feliz:

[7] No es el tópico romántico lo que aquí aparece, como han comentado algunos críticos, en las ediciones más corrientes de Rimbaud, sino, en la presencia escolar del mundo clásico, elementos estéticos que ya pertenecen al mundo parnasiano; pero, sobre todo, lo que aquí nos interesa es ver cómo, a los catorce años, ya están configurados los componentes básicos de la estructura psicosensorial del poeta: su naturaleza volcánica ––calor, llamarada y erupción.

[8] Poema compuesto durante el mismo curso que el anterior. Había que glosar la poesía *El ángel y el niño* de un tal J. Reboul, poeta obrero, compuesta en versos octosíabos.

[9] Observemos la armonía imitativa del texto latino, sin olvidar que es trabajo de un niño de catorce años: *crepitacula garrula tersa.*

tras los regalos de su madre, recibe los de los habitantes del cielo[10].
Su boca se entreabre, sonriente, y parece que sus labios entornados invocan a Dios.
Junto a su cabeza, un ángel aparece inclinado:
espía los susurros de un corazón inocente y, como colgado de su propia imagen,
contempla esta cara celestial: admira sus mejillas, su frente serena, los gozos de su alma,
esta flor que no ha tocado el Mediodía[11]:
«¡Niño que a mí te pareces, vente al cielo conmigo! Entra en la morada divina;
habita el palacio que has visto en tu sueño;
¡eres digno! ¡Que la tierra no se quede ya con un hijo del cielo!
Aquí abajo, no podemos fiamos de nadie; los mortales no acarician nunca con dicha sincera;
incluso del olor de la flor brota un algo amargo;
y los corazones agitados sólo gozan de alegrías tristes;
nunca la alegría reconforta sin nubes y una lágrima luce en la risa que duda.
¿Acaso tu frente pura tiene que ajarse en esta vida amarga, las preocupaciones turbar los llantos de tus ojos color cielo y la sombra del ciprés dispersar las rosas de tu cara?
¡No ocurrirá! te llevaré conmigo a las tierras celestes,
para que unas tu voz al concierto de los habitantes del cielo.
Velarás por los hombres que se han quedado aquí abajo.
¡Vamos! Una Divinidad rompe los lazos que te atan a la vida.
¡Y que tu madre no se vele con lúgubre luto;
que no mire tu féretro con ojos diferentes de los que miraban tu cuna;
que abandone el entrecejo triste y que tus funerales no entristezcan su cara,
sino que lance azucenas a brazadas,
pues para un ser puro su último día es el más bello!»

---

[10] Texto que es preciso poner en relación, por su analogía y por sus oposiciones, con *El aguinaldo de los pobres,* que veremos más tarde.
[11] El viento cálido del Sur.

De pronto acerca, leve, su ala a la boca rosada...
y lo siega, sin que se entere, acogiendo en sus alas azul cielo el alma del niño,
llevándolo a las altas regiones, con un blando aleteo.

Ahora, el lecho guarda sólo unos miembros empalidecidos, en los que aún hay belleza,
pero ya no hay un hálito que los alimente y les dé vida.
Murió... Mas en sus labios, que los besos perfuman aún, se muere la risa,
y ronda el nombre de su madre;
y según se muere, se acuerda de los regalos del año que nace.
Se diría que sus ojos se cierran, pesados, con un sueño tranquilo.
Pero este sueño, más que nuevo honor de un mortal,
rodea su frente de una luz celeste desconocida,
atestiguando que ya no es hijo de la tierra, sino criatura del Cielo.
¡Oh! con qué lágrimas la madre llora a su muerto
¡cómo inunda el querido sepulcro con el llanto que mana!
Mas, cada vez que cierra los ojos para un dulce sueño,
le aparece, en el umbral rosa del cielo, un ángel pequeñito que disfruta llamando a la dulce madre que sonríe al que sonríe.
De pronto, resbalando en el aire, en tomo a la madre extrañada, revolotea con sus alas de nieve
y a sus labios delicados une sus labios divinos[12].

(1.º semestre de 1869)
ARTHUR RIMBAUD
Nacido el 20 de octubre de 1854 en Charleville

3

COMBATE DE HÉRCULES

[12] Rimbaud sigue de manera fiel la anécdota del modelo hasta el momento de la muerte. Las relaciones de la madre y del niño después de la muerte y de las transformaciones de éste son invención del joven poeta. Ahora bien, la diferencia no está en el nivel anecdótico del poema, sino en la dimensión sensorial ––a veces exacerbada–– que cobra el texto de Rimbaud, frente a una poesía cursimente moralizante.

Y DEL RÍO AQUELO[13]

Antaño, el Aquelo de aguas henchidas salió de su vasto lecho;
tumultuoso irrumpió por los valles en cuesta envolviendo en sus aguas los rebaños y el adorno de las mieses doradas.
Caen las casas de los hombres derruidas y los campos que se extienden a lo ancho van siendo abandonados;
la Ninfa ha dejado su valle
los coros de los faunos se han callado:
todos contemplaban el furioso río.
Alcides[14], al oír sus quejas, se compadeció de ellos:
para frenar los furores del río lanza a las aguas crecidas su enorme cuerpo,
expulsa con sus brazos las oleadas que espumean
y las devuelve domadas a su lecho.
La ola del río vencido se estremece con rabia.
Al instante, el dios del río adopta la forma de una serpiente:
silba, chirría y retuerce su torso amoratado
y con su terrible cola golpea las esponjosas orillas.
Entonces, Alcides se avalanza, con sus robustos brazos, le rodea el cuello, lo aprieta, lo destroza con sus potentes músculos,
y, volteando el tronco de un árbol lo lanza sobre él, dejándolo moribundo sobre la negra arena
y alzándose furioso, le brama:
«¿Te atreves a desafiar los músculos hercúleos, imprudente, no sabes que crecieron en estos juegos ––ya, cuando aún niño, estaba en mi primera cuna––:
ignoras que he vencido a los dos dragones?

Pero la vergüenza estimula al dios del río y la gloria de su nombre derrumbado, en su corazón oprimido por el dolor, se

[13] Poema escrito durante el mismo curso escolar que los anteriores. El texto que había que glosar pertenece al poeta del siglo XVIII J. Delille (17381813), autor de *Jardins* [Jardines] y traductor de Virgilio; poeta de gran fuerza plástica, cuya poesía descriptiva nos lleva, por algunos derroteros íntimos, a la poesía romántica de la naturaleza y, por avenidas luminosas y bien ordenadas, hacia una sensibilidad que podríamos considerar parnasiana (y, como *El Parnaso,* con añoranzas barrocas). El modelo es, pues, muy superior al que precede. Algunos de los elementos plásticos más interesantes del texto de Rimbaud ya están en el de Délille.

[14] Mote de Hércules, heredado de su abuelo Alceo.

resiste;
sus fieros ojos brillan con un fuego ardiente,
su terrible frente armada[15] surge desgarrando el viento;
muge, y tiemblan los aires ante su horrendo mugido.
Mas el hijo de Alcmena se ríe de esta lucha furiosa…
Vuela, coge y zarandea los miembros temblorosos y los esparce por el suelo:
aplasta con la rodilla el cuello que cruje
y aprieta con un nudo vigoroso la garganta palpitante, hasta que exhala estertores.
Y entonces, Alcides, arrogante, mientras aplasta al monstruo, le arranca de la frente ensangrentada un cuerno ––prueba de su victoria.
Al verlo, los Faunos, los coros de las Dríades[16] y las hermanas de las Ninfas
cuyas riquezas y refugios natales el vencedor había vengado se acercan hasta donde estaba, recostado perezosamente a la sombra de un roble,
evocando en su alegre espíritu los triunfos pasados.
Su alegre tropel lo rodea y corona su frente con múltiples flores y lo adorna con verdes guirnaldas.
Todos, entonces, cogen, como si fueran una sola mano, el cuerno que junto a él yacía [17],
llenando el despojo cruento de ubérrimas manzanas y de perfumadas flores[18].

---

[15] El río adopta la forma de un toro furioso.

[16] Ninfas del bosque cuya vida dependía de la del árbol que habitaban.

[17] Esta recreación del mito del cuerno de la Fortuna no está en el texto de Délille. También es preciso observar que en el modelo no hay una sola anotación cromática.

[18] A través del ejercicio escolar, el poema nos remite, de nuevo, al mundo clásico parnasiano: mundo mítico, belleza de formas y armonía brutal del movimiento y, en este final, a la alianza de lo salvaje, cruel y, en cierto modo, sádico con lo más poéticamente placentero de esta naturaleza –– guirnaldas de follaje, flores, frutos. Observemos cómo la narración mítica desemboca en la representación plástica del cuerno de la abundancia: lecciones escolares perfectamente aprendidas y presagios de un poeta siempre hambriento ––y sediento.
Esta sensación de estar `leyendo' un bajorrelieve clásico la tendremos, de forma continuada, con el poema *Sol y carne.*

Primer semestre de 1869
RIMBAUD
(Externo en el colegio de Charleville)

4

YUGURTA[19]

La Providencia es causa de
que, algunas veces, el mismo
hombre reaparezca en siglos

[19] El poema arranca, como ejercicio escolar, de las Guerras de Yugurta, con el recuerdo de Salustio: fuerza épica, capacidad de recreación física de los personajes, concisión; pero el joven poeta de quince años modula la narración adoptando el ritmo de la balada, con la repetición de un estribillo, lo que le da al poema una dinámica circular, muy propia del futuro poeta en francés. El poema va mucho más allá que el modelo propuesto: el joven poeta ve en las guerras de Yugurta un presagio de las guerras entre Francia y los países del norte de África: la historia mitificada le da la mano a la historia contemporánea; una gran osadía que nos hace pensar en ese poeta del compromiso histórico que fue siempre Rimbaud.

Observemos cómo, a partir de la segunda parte, el tema antiguo cobra una actualidad sorprendente. Llama la atención la inmersión del poema en la historia más candente: la conquista y la colonización de Argelia por los franceses, durante todo el siglo XIX; empresa en la que el padre de Rimbaud desempeñó un papel importante, más administrativo que militar. Pero llama también la atención la valentía con la que el poeta se enfrenta a las conquistas injustas de los pueblos por pueblos más poderosos, aunque este último aspecto se vea atenuado por el final del poema, apelando a la labor colonizadora de los franceses.

Un poema que podía ser un insignificante juego escolar se convierte así en un punto de referencia básico de la poética de Rimbaud: cierta conciencia política de la poesía que lo llevará a tratar muy a menudo temas de candente actualidad; denuncia de la injusticia; poder fascinador que ejerce Africa sobre la imaginación del poeta, no ajena a su destino final: comerciante y explorador francés en Africa; sin olvidar ––y ello es sorprendente–– una secreta admiración por la labor del padre, ya ausente para siempre de la casa familiar.

diferentes.

BALZAC, Cartas.

I

Ha nacido en las colinas de Arabia [20] un niño enorme, y el aura leve ha dicho: «¡Éste es el nieto de Yugurta!...»

Hacía poco tiempo que había desaparecido por los aires aquel que pronto sería para la patria y para el pueblo árabe Yugurta,
cuando una sombra apareció sobre el niño, ante la mirada atónita de los padres
––la sombra de Yugurta,
narrando su vida y profiriendo este oráculo:
«¡Oh patria mía! ¡oh tierra defendida por mis trabajos!...»
e, interrumpida momentáneamente por el céfiro, se calló un momento...
«Roma, impura morada antaño de numerosos ladrones, rompió, malvada, sus muros angostos y se expandió por sus alrededores, encadenando los contornos vecinos:
abrazó con lazos apretados el orbe y lo hizo suyo.
Muchos pueblos no quisieron rechazar el yugo fatal;
y los que cogieron las armas derramaban su sangre a porfia, pero sin resultados para la libertad de su patria.
Más grande que los obstáculos, Roma destrozaba pueblos, cuando no se aliaba con sus ciudades.

Ha nacido en las colinas de Arabia un niño enorme, y el aura ligera ha dicho: «Éste es el nieto de Yugurta...»

«Yo mismo creí que este pueblo tenía sentimientos generosos,
pero cuando fui mayor y pude ver esta nación de cerca,

[20] Tratándose de la futura Argelia, sorprende ese proceso metonímico, en función de Arabia y de las costas y pueblos árabes que invaden todo el poema. ¿Fijación imaginaria, de origen libresco, en el país lejano que será horizonte de su destino final, simple y cómoda sinécdoque para referirse a los países dominados por el islam?

¡una gran herida apareció bajo su enorme pecho!...

––¡un veneno siniestro se había diluido por sus miembros: la sed fatal del oro!
Toda ella estaba levantada en armas...
¡Y esta ciudad meretriz reinaba sobre el orbe entero!
Contra esta reina, contra Roma, decidí luchar,
despreciando el pueblo al que toda la tierra obedece!...»

Ha nacido en las colinas de Arabia un niño enorme, y el aura ligera ha dicho: «¡Éste es el nieto de Yugurta!...»

«Pues, cuando Roma decidió inmiscuirse en los consejos de Yugurta,
para apoderarse, de manera imperceptible y con engaños, de mi patria,
tomé conciencia de las cadenas amenazantes y decidí enfrentarme a Roma,
¡experimentando los profundos dolores de un corazón angustiado!
¡Oh pueblo sublime!, ¡mis guerreros!, ¡muchedumbre santa!
Y aquélla, la reina arrogante, gloria del orbe, aquélla, se derrumbó ––se derrumbó, embriagada por mis dones.
¡Cómo nos hemos reído, nosotros, Númidas[21], con la ciudad de Roma!
El bárbaro Yugurta estaba en todas las bocas:
¡Nadie podía oponerse a los Númidas!...

Ha nacido en las colinas de Arabia un niño enorme, y el aura ligera ha dicho: «¡Éste es el nieto de Yugurta...!»

¡Ése soy yo, el Númida, llamado a adentrarme, con valor, en el territorio de los Romanos, hasta la Ciudad!
Asenté un golpe en su orgullosa frente, despreciando sus tropas mercenarias.
Y este pueblo se levantó en armas, durante tanto tiempo ol-

[21] Pueblos del interior de la antigua Argelia, que los romanos sólo conquistaron en segunda instancia.

vidadas:
yo no he dejado la espada: no tenía ninguna esperanza de triunfar... ¡pero al menos podía competir con Roma!
Opuse ríos, opuse rocas a los batallones de Rómulo[22]:
ora luchan por las arenas de Libia,
ora combaten por los castros altísimos de las cumbres:
a veces tiñen con su sangre derramada mis campiñas;
¡y se quedan desconcertados ante un enemigo tenaz que desconocen...!»

Ha nacido en las colinas de Arabia un niño enorme, y el aura ligera dice: «¡Éste es el nieto de Yugurta!...»

«Tal vez hubiera vencido, al fin, a los escuadrones enemigos...
Mas, la perfidia de Bocchio... [23] ––Para qué revolver más el asunto?
Contento, abandoné la patria y el poder del reino,
contento, por haberle aplicado a Roma el golpe del rebelde.
Pero he aquí que aparece un nuevo vencedor del campeador de los Arabes, ¡Galia! ..[24].
Tú, hijo mío[25], si infringes el destino cruel, tú serás el vengador de la Patria...
¡Pueblos subyugados, tomad las armas!...
¡Que en vuestros pechos dominados renazca el valor primitivo!
¡Blandid de nuevo las espadas y, acordándoos de Yugurta, repeled a los vencedores!
¡Ofreced vuestra sangre derramada a la patria!

[22] Prefiero recuperar el nombre del mítico fundador de Roma a emplear el adjetivo *romuldino* («batallones romuldinos») o a dejar de lado la dimensión mítica que tanto le interesa al joven Rimbaud, traduciendo, simplemente, *los batallones de los romanos.*

[23] Rey de Mauritania, suegro de Yugurta (presente en el texto de Salustío).

[24] La traducción francesa que podemos considerar más extendida, la de la edición de La Pléiade, traduce *Galia* por *Francia.* Sin dejar de reconocer que, en el siglo XIX, La Galia no existe, preferimos respetar la intención de Rimbaud cuando introduce una situación histórica contemporánea en el contexto épico ––por consiguiente distanciado, respecto del lector–– de las antiguas guerras. Comprendemos que los franceses quieran mitificar Francia y sus bondades colonizadoras, pero...

[25] Abd-el-Kader, el jefe númida que se enfrenta a las tropas francesas.

¡Que emerjan en medio de la guerra los leones de Arabia, desgarrando con sus dientes vengadores a las huestes enemigas!
¡Y tú, crece, niño! ¡Favorezca la fortuna tus trabajos
y que el Galo no deshonre ya las costas árabes!...»

––¡Y el niño jugaba con su corva espada!..[26].

II

¡Napoleón![27]... ¡Oh, Napoleón!... El nuevo Yugurta ha sido vencido...
Vencido, languidece en una indigna cárcel[28].
Y he aquí que Yugurta se le aparece de nuevo, en la sombra, al guerrero
y con su plácida boca susurra estas palabras:
«¡Ríndete, tú, hijo mío, al nuevo Dios. Que ya no existan más disputas!
Ahora nace una era mejor...
La Galia va a romper tus cadenas y verás la prosperidad del Árabe, alegre, bajo el Galo vencedor[29].
Acepta la alianza de un pueblo generoso...–– grande, de pronto, gracias a un país inmenso,
sacerdote y jurado de la Justicia....
Ama de corazón a tu abuelo Yugurta... acuérdate siempre de su

[26] El poeta piensa, sin duda, en la *cimitarra;* el juego de la escritura en latín le obliga a emplear una expresión que, en las lenguas romances, puede resultar torpe.

[27] Se trata, sin lugar a dudas, de Napoleón III, presente en la poesía de Rimbaud desde los poemas latinos. Sólo se puede hablar de conquista de Argelia por los franceses a partir de 1830, pudiéndose dar por concluida en 1847 (salvo las rebeliones de Kabilia y las ampliaciones de la conquista hacia el sur). Estas fechas coinciden con la presencia del padre del poeta en la nueva colonia.

[28] En el castillo de Amboise, del que será liberado en 1852.

[29] Aceptación indirecta de la misión del padre del poeta (integrado en la misión colonizadora de Francia), y que no es sino un anuncio de la experiencia colonizadora que Rimbaud llevará a cabo en Arabia, paralelamente a sus esfuerzos para hacer dinero como comerciante; experiencia de la que se conservan proyectos y memorias remitidas a las autoridades francesas.

destino:

III

¡Pues es el genio de las orillas árabes el que se te aparece!...»

2 de julio de 1869
RIMBAUD JEAN-NICOLAS-ARTHUR
(Externo del colegio de Charleville)

5

JESÚS DE NAZARET[30]

En aquel tiempo Jesús vivía en Nazaret:
Crecía en virtud el niño y también crecía en años.
Una mañana, cuando vio que los tejados se ponían rubescentes[31]
salió de su cama, mientras todo dormía bajo un pesado sopor,
para que José, al levantarse, encontrara la tarea ya acabada.
Volcado sobre el trabajo y con el rostro sereno, tirando y empujando una enorme sierra,
cortaba muchas tablas con sus brazos de niño.
Lejos, sobre los altos montes, el claro[32] sol subía
y sus llamas de plata entraban por las humildes ventanas...
Ya conducen los boyeros los rebaños a los pastos
y admiran, al pasar, al joven artesano y los ruidos del trabajo matutino.
«¿Quién es este niño?», preguntan.
Su cara expresa una seriedad mezclada de belleza; y la fuerza

[30] Poema compuesto en clase de Retórica; el poeta puede tener quince o dieciséis años.

[31] Sabiendo la importancia que tendrá en el imaginario del poeta el color. rojizo (la calidad de lo pelirrojo, bajo la influencia mítica solar), nos arriesgamos a traducir de este modo *ruberent,* en vez de hablar de *tejados color rosa* (color ajeno al imaginario rimbaldiano), como hacen los textos franceses.

[32] Creemos que no es tanto la brillantez, como la claridad y la pureza que connota el adjetivo *nitidus,* lo que le importa ahora a Rimbaud. El adjetivo *clair* forma parte esencial en su imaginario, cuando se trata de expresar su experiencia de lo positivo.

nace en sus brazos.
El joven artífice trabaja el cedro con arte, como un veterano;
ni los trabajos de Hiram[33] fueron antaño tan grandes, cuando, en presencia de Salomón,
con vigoroso y prudente brazo, cortaba los enormes cedros y los maderos del templo.
Sin embargo, su cuerpo se arquea más flexible que una grácil caña,
alcanzando su espalda el hacha, cuando la levanta.»

Pero su madre, oyendo el rechinar de la hoja de la sierra, había abandonado el lecho,
y entrando sigilosa *y* en silencio,
sorprendida ve al niño que se afana y que maneja enormes tablas...
Apretando los labios mira,
y, mientras abraza a su hijo con su mirada serena, por sus trémulos labios se pierden vagos murmurios; Brilla la risa en sus lágrimas...

Mas la sierra, de pronto, se rompe, hiriendo los dedos incautos
y su cándida túnica se mancha con la sangre purpúrea...
un leve gemido se eleva de su boca.
Pero, al ver de repente a su madre, los dedos enrojecidos esconde bajo su vestido
y, fingiendo sonreír, la saluda.
.....
La Madre[34], postrada a rodillas de su hijo,
acaricia, ¡que pena!, con sus dedos los dedos del niño
y besa repetidamente sus tiernas manos, con largos gemidos,
bañando su cara con enormes lágrimas.

---

[33] Artesano fenicio que trabajó para el templo de Salomón, sobre todo como orfebre, fundiendo vasos y ornamentos en metal; también se le conoce con el nombre de Xiram.

[34] Observemos aquí el empleo de *Genitrix,* con mayúscula, como expresión máxima de la maternidad, y con una resonancia necesariamente religiosa para un niño educado en el cristianismo, frente al empleo anterior de *matero* de *genitrix,* pero con minúscula.

Pero el niño impertérrito dice: «¿Por qué lloras, madre ignorante[35]?
¿Porque el hiriente filo de la sierra rozó mis dedos?
¡Aún no ha llegado el momento en el que te sea preciso llorar!»

Y, entonces, reemprende el trabajo:
su madre, silenciosa, vuelve hacia el suelo su rostro luminoso, pensando en tantas cosas
y mirando a su hijo con tristes miradas:
«Gran Dios, hágase tu voluntad santa.»

(1870)
A. RIMBAUD[36]

B: POEMAS DE «UN CORAZÓN BAJO UNA SOTANA»[37]

1[38]

[35] El adjetivo ––tan significativo, en boca del hijo–– no aparece en el modelo imitado.

[36] Un sexto poema en latín, *La Alocución de Sancho Panza a la muerte de su burro,* se ha perdido. Esta composición ganó, sin embargo, el Primer Premio de *Versos Latinos,* en el Concurso Académico de 1870.

[37] La primera alusión a este texto en prosa aparece en una carta de Verlaine a su editor Vannier. Texto de 1870, probablemente, no será publicado hasta 1924, por los surrealistas A. Breton y L. Aragon, después de muchas dudas sobre su paternidad. Hoy no existen dudas al respecto. Se trata de un texto cuya ingenuidad no consigue ocultar alguna de las grandes preocupaciones religiosas de Rimbaud durante su infancia y su primera adolescencia, a pesar del espíritu sarcástico que lo domina. Adopta la forma paródica del diario íntimo de un seminarista. El texto nos indica hasta é punto es profunda la formación religiosa de Rimbaud, muy en la línea los primeros poemas de Mallarmé ––y tras la huella de Lamartine, en este caso. El texto en prosa sirve de marco para tres poesías que escribe ––y comenta–– el seminarista. Poesías que son objeto de burla obscena por parte de su superior.

[38] La frase que precede a este pequeño poema (simple oración) es la siguiente: «... Por ejemplo, ayer ya no aguantaba más: he oído, como el ángel

¡A nuestro lado,
Virgen María
Madre querida
del Jesús manso,
oh Santo Cristo,
ven madre santa,
Virgen preñada,
a redimirnos!

2[39]

¿Acaso no imaginas por qué de amor me muero?
La flor me dice: ¡Hola! ¡Buenos días!, el ave.
Llegó la primavera, la dulzura del ángel.
¡No adivinas acaso por qué de embriaguez hiervo!
Dulce ángel de mi cuna, ángel de mi abuelita,
¿No adivinas acaso que me transformo en ave
que mi lira palpita y que mis alas baten
como una golondrina?

3

Gabriel, las alas de mi corazón. ¡El soplo del espíritu sagrado ha recomido mi ser! He cogido mi lira y he cantado.»

[39] Estos versos aparecen tras la indicación *12 de mayo...* y están seguidos de esta frase: «He compuesto estos versos ayer, durante el recreo; he entrado en la capilla; me he encerrado en un confesionario, y allí, mi joven poesía ha podido agitar sus alas y emprender el vuelo, en el sueño y en el silencio, hacia las esferas del amor.»

LA BRISA[40]

En su retiro de algodón,
con suave aliento, duerme el aura:
en su nido de seda y lana,
el aura de alegre mentón

Cuando el aura levanta su ala,
en su retiro de algodón
y corre do la flor lo llama
su aliento es un fruto en sazón.

¡Oh, el aura quintaesenciada!
¡Oh, quinta esencia del amor!
¡Por el rocío enjugada,
qué bien me huele en el albor!

Jesús, José, Jesús, María.
Es como el ala de un halcón
que invade, duerme y apacigua
al que se duerme en oración[41].

II. POESÍAS DE 1869––1871[42]

[40] Título que el poeta le da al poema en el texto que lo introduce: «Le doy gracias al Espíritu Santo por haberme inspirado estos versos encantadores: estos versos voy a engastarlos en mi corazón y cuando el cielo me permita volver a ver a Thimothina, se los daré a cambio de sus calcetines. Lo he titulado: *La brisa.*» Existe una interpretación procaz de estos versos: el aura no sería sino el pene adormecido del niño (i).

[41] El texto en prosa continúa de la manera siguiente: «El final es demasiado íntimo y dulce: lo conservo en el tabernáculo de mi alma.»

[42] Este conjunto de poemas está considerado como la parte esencial de la poesía en verso de Rimbaud; desde los meses de aprendizaje (es difícil hablar de años, cuando se trata de nuestro poeta) a la madurez poética ––apenas dos años. Un trayecto fulgurante que impresiona aún más que el salto posterior al poema en prosa. El Poeta tiene cuando los compone dieciséis o diecisiete años. En este tránsito podemos recorrer toda la poesía francesa del siglo XIX, desde el romanticismo social ––a lo Victor Hugo–– al simbolismo presurrealista. La notas que acompañan estos poemas intentan poner de manifiesto este recorrido, a la par que se van haciendo las indicaciones oportunas, para que se pueda tomar conciencia

1

EL AGUINALDO DE LOS HUÉRFANOS[43]

I

El cuarto es una umbría; levemente se oye
el bisbiseo triste y suave de dos niños.
Sus cabezas se inclinan, llenas aún de sueños
bajo al blanco dosel que tiembla, al ser alzado.
En la calle, los pájaros, se apiñan, frioleros:
bajo el gris de los cielos, sus alas se entumecen;
y envuelto en su cortejo de bruma, el Año Nuevo,
arrastrando los pliegues de su manto de nieves,
sonríe entre sollozos, y canta estremecido...

II

Mientras tanto, los niños, bajo el dosel flotante,
hablan bajito como en las noches oscuras.
Escuchan, a lo lejos, algo como un murmullo...
y tiemblan al oír la voz clara y dorada
del timbre matinal que lanza y lanza aún
su estribillo metálico bajo el globo de vidrio...
––Pero el cuarto está helado... podemos ver, tiradas
en el suelo, las prendas de luto, en tomo al lecho:
¡el cierzo, áspero y crudo, gimiendo en el umbral
invade con su aliento mohino la morada!
Sentimos que algo falta, en la casa, en los niños...
¿Ya no existe una madre para estos pequeños,

de los modelos imitados y abandonados a lo largo de dos años escasos.

[43] Este primer poema de Rimbaud muestra hasta qué punto la poesía del inventor de *la alquimia del verbo* arranca del romanticismo en su dimensión menos visionaria: la poesía socializante, como manifestación de amor y de compasión hacia los pobres, los humildes y todos los miseriosos. Un ambiente que Rimbaud hereda de Victor Hugo, de Lamartine y de Francois Coppée (1842-1908), autor de *Los humilde , y* que comparte con algunos miembros de su generación, algo más viejos que él; Jean Richepin, en particular (1849-1926), autor de *La canción de los pordioseros.*

una madre con risa fresca y mirada airosa?
¿Se ha olvidado, de noche, sola y casi dormida
de encender esa llama que la ceniza esconde,
de echar sobre sus cuerpos el plumón y la lana[44],
pidiéndoles perdón, antes de abandonarlos?
¿No ha previsto que el frío hiere la madrugada,
que el cierzo del invierno acecha en el umbral?
––¡La esperanza materna, es la cálida alfombra,
es el nido[45] mullido, en el que los chiquillos,
cual pájaros hermosos que acunan el follaje
duermen, acurrucados, sus dulces sueños blancos!...
––Pero éste es como un nido, sin plumas, sin tibieza,
en el que los pequeños tienen frío y no duermen,
miedosos, sólo un nido que el cierzo ha congelado...

III

Ya lo habéis comprendido: es que no tienen madre[46]
¡Sin madre está el hogar! ––y ¡qué lejos el padre!...
Una vieja criada se está ocupando de ellos;
y en la casona helada, los niños están solos.
Huérfanos de cuatro años... de pronto en su cabeza

se despierta, riendo, un recuerdo que asciende:
algo como un rosario desgranado al rezar[47].
––¡Mañana deslumbrante, mañana de aguinaldos!
cada uno, de noche, soñaba con los suyos,

[44] Tendencia a emplear los términos concretos, aquí las materias naturales de las que están hechas las mantas, que Rimbaud sentirá a lo largo de toda su carrera poética.

[45] El tema del *nido* es recurrente en la poesía de Rimbaud. Refugio, ensoñación de la vuelta la hogar, al pueblo..., como veremos en más de una ocasión.

[46] Es aquí donde el tema tratado descubre su claro ascendente hugoniano, más allá del tema general de lo cotidiano y miserioso: el poema de *La Leyenda de los Siglos,* «Los pobres»; estamos frente al mismo cuadro: los niños huérfanos, la madre muerta, el padre lejos, el frío como negación simbólica del hogar.

[47] Comparación que pertenece al mundo religioso; una constante en el imaginario rimbaldiano.

en un extraño sueño, poblado de juguetes
dulces vestidos de oro, joyas resplandecientes,
bailando en torbellinos una danza sonora,
bajo el dosel ocultos, y, luego, desvelados.
Se despertaban pronto y, alegres, se marchaban,
con los labios golosos, frotándose los párpados,
y el pelo alborotado en tomo a la cabeza,
con los ojos brillantes de los días festivos,
rozando con las plantas desnudas la tarima,
a la alcoba paterna: llamaban despacito...
¡entraban!... y en pijama... ¡todo eran parabienes,
besos como en guirnaldas y libre algarabía!

IV

¡Tenían tanto encanto las palabras ya dichas!
––Pero cómo ha cambiado la casa de otros tiempos[48]:
El fuego chispeaba, claro, en la chimenea,
alumbrando a raudales el viejo cuarto oscuro;
y los rojos reflejos lanzados por las llamas
jugaban en rodales por los muebles lacados...
––¡Cerrado y sin su llave estaba el gran armario!
Muchas veces, miraban la puerta parda y negra...
¡sin llave!... ¿no es extraño?... y soñaban, mirando,
en todos los misterios dormidos en su seno,
creyendo oír, lejano, en el ojo entreabierto,
un ruido hondo y confuso, como alegre susurro...[49].
––La alcoba de los padres, hoy está tan vacía:
ningún rojo reflejo brilla bajo la puerta;
ya no hay padres, ni fuego, ni llaves sustraídas;
¡así pues, ya no hay besos ni agradables sorpresas!
Qué triste les va a ser el día de Año Nuevo.
––Y, absortos, mientras cae del azul de sus ojos,

[48] Nos hemos permitido conservar los guiones que emplean Rimbaud o las personas que copiaron sus poemas. A veces son el simple indicativo de un cambio temático en el poema; otras, las más, están marcando la estructura dialógica ––diálogos de las plurales voces del yo–– que organiza la mayoría de estos poemas.

[49] Tema doméstico recurrente; cfr. el poema *El aparador.*

lentamente, en silencio, una lágrima amarga,
murmuran: «¿Cuándo, ¡ay!, volverá nuestra madre?»

.....
.....

Ahora, los pequeños duermen tan tristemente
que al verlos pensaríais que lloran mientras duermen,
con los ojos hinchados y el soplo jadeante.
¡Los niños pequeñitos son seres tan sensibles!
Pero el ángel que vela junto a las cunas llega
para secar sus ojos, y de esta pesadilla
nace un alegre sueño, un sueño tan alegre
que sus labios cerrados piensan, al sonreír...
––Y sueñan que, apoyados en sus brazos llenitos,
igual que al despertarse, adelantan su cara
mirando en derredor con mirar distraído,
creyéndose dormidos en paraísos rosas.
Canta en la chimenea alegremente el fuego...
un cielo azul y hermoso entra por la ventana;
el mundo se despierta y se embriaga de luces...
y la tierra, desnuda, y alegre, al revivir,
tiembla henchida de gozo con los besos del sol...
y en el caserón viejo todo es tibio y rojizo[50]:
los vestidos oscuros ya no cubren en el suelo,

el cierzo ya no grita, dormido en el umbral...
¡Diríase que un hada ha invadido las cosas!
––Los niños han gritado, alegres... allí, mira...
unto al lecho materno, en un fulgor rosado,
allí, sobre la alfombra, un objeto destella...
Son unos medallones de plata, blancos, negros,
de nácar y azabache, con luces rutilantes:

[50] Iremos observando a lo largo de la lectura de estos poemas cómo el color rojizo *(roux, vermeil)* es para el poeta una de las expresiones máximas de lo positivo. Alianza pues, aquí, de dos componentes básicos de la felicidad sensorial rimbaldiana: la tibieza y el color rojizo de la materia.

son dos marquitos negros con un festón de vidrio,
y en letras de oro brilla un grito: «A NUESTRA MADRE»[51]
.....
.....

Diciembre de 1869

2

PRIMERA VELADA[52]

Desnuda, casi desnuda;
y los árboles cotillas
a la ventana arrimaban,
pícaros, su fronda pícara.

Asentada en mi sillón,
desnuda, juntó las manos.
Y en el suelo, trepidaban,
de gusto, sus pies, tan parvos.

––Vi cómo, color de cera,
un rayo con luz de fronda[53]
revolaba por su risa

---

[51] El poema, romántico en toda su extensión, acaba condensado en este gesto pamasiano: un camafeo, blanco, negro y dorado, sintetiza con sus destellos todo el poema. Por otro lado, la anotación final va al encuentro de un nuevo poema de V. Hugo, *A una madre:* «¡Oh el amor de una madre, amor que nadie olvida, / pan saludable y fuerte que Dios reparte y multiplica!»

[52] Con este poema se inicia el conjunto enviado por Rimbaud a su amigo Demeny. Manuscrito que siguen habitualmente los editores del poeta para los poemas de 1870. El texto tuvo tres títulos sucesivamente: *Comedia en tres besos, Tres besos y,* finalmente, *Primera velada,* según hemos traducido *Pemière soirée.* En este poema nos encontramos a un Rimbaud que, magnífico poeta, no es, sin embargo, un malabarista del verso, como los parnaslanos que en estos momentos admiraba: sus rimas son pobres, algunas nacen de diálogos forzados, y no faltan los ripios.

[53] Estamos frente a uno de esos adjetivos mágicos del poeta: «rayon *buissonnier»,* un rayo, una luz arbustiva, que pertenece al mundo de los matorrales, *silvestre,* pues, pero también *maliciosa.* En francés, la expresión «hacer novillos tiene su equivalente en «faire l'école buissonnière»: ir a la escuela de los matorrales.

y su pecho ––en la flor, mosca[54],

––Besé sus finos tobillos.
Y estalló en risa, tan suave,

risa hermosa de cristal.
desgranada en claros trinos...

Bajo el camisón, sus pies
––¡Basta, basta!» ––se escondieron.
––¡La risa, falso castigo
del primer atrevimiento!

Trémulos, pobres, sus ojos
mis labios besaron, suaves:
––Echó, cursi, su cabeza
hacia atrás: «Mejor, si cabe...!

Caballero, dos palabras...»»
––Se tragó lo que faltaba
con un beso que le hizo
reírse... ¡qué a gusto estaba!

––Desnuda, casi desnuda;
y los árboles cotillas
a la ventana asomaban,
pícaros, su fronda pícara.

1870

3

SENSACIÓN[55]

[54] Irrupción de lo tradicionalmente no poético en un contexto 'poético'; veremos cómo le gustan a Rimbaud estas alianzas imprevistas: no es mariposa el habitante de la flor, sino mosca.

[55] Poema que inicia el mundo de las correrías campestres de Rimbaud:

Iré, cuando la tarde cante, azul, en verano,
herido por el trigo, a pisar la pradera;
soñador, sentiré su frescor en mis plantas
y dejaré que el viento me bañe la cabeza.

Sin hablar, sin pensar, iré por los senderos:
pero el[56] amor sin límites me crecerá en el alma.
Me iré lejos, dichoso, como con una chica,
por los campos[57], tan lejos como el gitano vaga.

Marzo de 1870

4

hierba, frescor que inunda el cuerpo, errancia, sensación de libertad y confuso deseo amoroso son constantes de la ensoñación benéfica que su poesía no olvidará nunca, ni siquiera en las *Iluminaciones.*

[56] Observemos el valor que cobra aquí el artículo determinado; no se trata de *un* simple amor.

[57] El texto francés dice «Par la Nature», (en medio de la Naturaleza); creemos que el poeta emplea aquí el término en su acepción francesa menos técnica y filosófica, como sinónimo de campiña.

EL HERRERO[58]

Palacio de las Tullerías, hacia el 10 de agosto del 92[59]

Con el brazo en la maza gigantesca, terrible
de embriaguez y grandeza, frente ancha, boca enorme
abierta, cual clarín de bronce[60] por la risa,
con su hosca mirada, sujetando a ese gordo,
al pobre Luis, un día, le decía el Herrero
que el Pueblo estaba ahí, girando en rededor,
y arrastrando su ropa sucia por las paredes
doradas. Y el buen rey, de pie sobre su tripa,
palideció, cual reo que llevan a la horca;
mas, como can sumiso, el rey no protestaba,
pues el hampón de fragua, el de los anchos hombros,
contaba viejos hechos y cosas tan extrañas
que fruncía la frente, herida de dolor.

«Pues sepa usted, Mi Sire, cantando el tralalá

[58] El 'herrero', sin olvidar su morfología realista desnudez, fuerza, vida al lado del fuego y en la oscuridad de la fragua––, sin olvidar también su ascendente mitológico debido a la figura de Vulcano, pertenece al espacio de la rebeldía bíblica: su *cainismo* fue ampliamente aprovechado por V. Hugo y G. de Nerval. Es, sin lugar a dudas, este conjunto de elementos lo que le permiten a Rimbaud hacer de él un símbolo de la rebelión del pueblo ––en cierto modo luciferina–– contra el poder.

[59] El poema, de 1870, une simbólicamente la fecha de la cuarta revolución francesa, la Comuna, con uno de los años clave de la Gran Revolución, 1792, el año del Gran Terror. Nunca podría hacer alusión a 1892, como aparece en algunas ediciones españolas. El palacio de Las Tullerías ––a espaldas del Louvre––, que permaneció intacto durante la primera revolución, fue destruido durante los disturbios de la Comuna. La escena que se nos cuenta sólo puede ser situada en este palacio de manera alegórica: mediante la fusión de fechas a la que antes aludíamos.

[60] La metáfora del clarín había sido empleada por V. Hugo, de manera sistemática, para referirse al pensamiento progresista: «Sonad, sonad, perennes, clarines del espíritu.» La volveremos a encontrar en Rimbaud en otras ocasiones.

llevábamos los bueyes a los surcos ajenos:
el Canónigo, al sol, tejía padres nuestros
por rosarios granados con claras perlas de oro[61],
el Señor, a caballo, tocando el olifante,
pasaba; con garrote, el primero, con látigo,
el otro, nos zurraban. ––Como estúpidos ojos
de vaca, nuestros ojos ya no lloraban; íbamos...
y cuando como un mar de surcos, la comarca
dejábamos, sembrando en esa tierra negra
trozos de nuestra carne... nos daban la propina:
incendiaban de noche nuestra choza; en las llamas
ardían nuestros hijos cual tortas bien horneadas.

...«¡No me quejo, qué va! Te digo mis manías,
en privado. Y admito que tú me contradigas.
¿Acaso no es hermoso ver en el mes de junio
cómo entran en la granja los carros llenos de heno,
enormes, y en los huertos oler, cuando llovizna,
todo cuanto germina por la hierba rojiza[62];
ver en sazón la espiga de los trigos granados, ,
y pensar que un buen pan se anuncia en los trigales...?
¡Aún hay más: iríamos a la fragua encendida,
cantando alegremente al ritmo de los yunques,
si al menos nos dejaran coger unas migajas,
hombres, al fin y al cabo, de cuanto Dios ofrece!

––¡Y siempre se repite la misma y vieja historia...!
«¡Pero ahora ya sé: y no puedo admitir,
teniendo dos manazas, mi frente y mi martillo,
que alguien pueda llegar, con el puñal en ristre,
para decirme: Mozo, siembra mis sembradíos,
y que en tiempo de guerra vengan para llevarse
mi hijo de su casa, como algo natural!
––Yo podré ser un hombre; tu podrás ser el rey,

[61] Observemos cómo aparece, en medio de un poema preñado de romanticismo social, la nota parnasiana, con su riqueza plástica y cromática.

[62] Calificativo sorprendente que, si dejamos de lado las exigencias de la rima, nos prueba hasta qué punto el color rojizo, pelirrojo *(roux),* es positivo en el imaginario rimbaldiano. Verlaine también la califica así.

y decirme: ¡Lo quiero! Te das cuenta, es estúpido.
Crees que me entusiasma ver tu espléndida choza,
tus soldados dorados, miles de maleantes,
tus bastardos de dios[63], como pavos reales:
han vertido en tu nido el olor de las mozas
y edictos condenándonos a vivir en Bastillas[64];
gritaremos: ¡Muy bien: de rodillas, los pobres!
¡Doraremos tu Louvre[65] dándote nuestros reales!
y te emborracharás, armando la gran juerga.
––Mientras ríen los Amos pisando nuestras frentes.

«¡Pues no; tales guarradas son de épocas pretéritas!
El pueblo ya no es una puta. Tres pasos
dimos y hemos dejado la Bastilla en añicos.
Esta bestia sudaba sangre por cada piedra;
daba asco ver aún alzada la Bastilla,
con sus muros leprosos, contando lo ocurrido
y encerrándonos siempre en su prisión de sombra.
––¡Ciudadano![66], el pasado siniestro, entre estertores
se derrumbaba al fin, al conquistar la torre.
Algo como el amor el corazón henchía
al tener nuestros hijos contra el pecho, abrazados.
Y, como los caballos de ollares turbulentos,

íbamos, bravos, fuertes, y nos latía aquí[67].

---

[63] El texto del poeta califica a los soldados reales de «palsembleu bâtards» (bastardos de rediez, o algo así), siendo la expresión *palsembleu,* una posible deformación eufemística de *porsandios,* análoga de *parbleu,* en vez de *par Dieu.* Una posible traducción más española hubiera sido, sin lugar a dudas, *tus jodíos bastardos,* pero perderíamos la resonancia blasfema que hay en todas estas expresiones francesas.

[64] En plural, como símbolo de cualquier tipo de represión del débil por el poderoso. Se inicia así esa fusión permanente en la conciencia de Rimbaud entre la Gran Revolución y cualquier tipo de revolución (en especial, la que le tocó vivir, la de la Comuna).

[65] El entonces palacio real del Louvre.

[66] El poeta puede dirigirse tanto a sus conciudadanos ––ya libres–– como al rey, reducido por la revolución a la simple condición de ciudadano *(el ciudadano Capeto).*

[67] *En el pecho, junto al corazón.* El ritmo épico recupera la función oral de a

Íbamos bajo el sol, así[68], la frente alzada,
por París. Se paraban ante nuestros harapos.
¡Por fin! ¡Éramos Hombres![69] Pero estábamos lívidos,
Sire, aunque embriagados de esperanzas atroces:
y, cuando al fin llegamos ante las negras torres,
blandiendo los clarines y las ramas de roble,
con las lanzas alzadas... ya no sentimos odio,
––¡Nos creímos tan fuertes que quisimos ser mansos!

.....
.....
.....
.....

¡Desde aquel día heroico, andamos como locos!
Oleadas de obreros[70] han tomado la calle
y, malditos, caminan, muchedumbre que espectros
sombríos acrecienta, hacia el hogar del rico:
yo corro junto a ellos a matar al chivato:
corro, por París, negro, con el martillo al hombro,
hosco, por los rincones, liquidando truhanes...
¡Si te ríes de mí, soy capaz de matarte!
––Puedes contar con ello, no repares en gastos
junto a tus hombres negros, que aceptan nuestras quejas[71]
y se las van pasando, como sobre raquetas,
mientras dicen, bajito, ¡los muy golfos!: «¡Qué tontos!»,
para apañar las leyes y sacar octavillas

---

la poesía, y el gesto violento del poeta recitador sustituye al sustantivo.

[68] Misma observación.

[69] Mayúscula que es preciso conservar pues obedece a la utopía liberal redentorista, leída en V. Hugo y en Michelet.

[70] Anacronismo que vuelve a unir en el poema las dos revoluciones antes aludidas, a casi un siglo de distancia.

[71] Posible alusión a «la Chambre de Requêtes» (instancia judicial donde se presentan las quejas, los suplicatorios y los recursos); de ahí la expresión *tus hombres de negro* ––jueces *y* abogados. Pero, posible alusión también a los « cahiers de doléances« en los que estaban consignadas las quejas y peticiones de los diputados de los Estados Generales de 1789. De ahí, la posterior alusión a *nuestros representantes.*

con hermosos decretos color rosa y basura,
jugando a hacerse un traje[72] al crear otro impuesto,
antes de taponarse la nariz si pasamos.
––¡Nuestros representantes piensan que somos mugre!
Para quien sólo teme las bayonetas, basta...
¡Abajo sus petacas atestadas de argucias!
¡Estamos hasta el gorro de estas seseras planas,
y de estos gilipollas![73] ¡Pero, ésta es la comida
que nos sirves, burgués, cuando estamos feroces,
ahora que rompemos los báculos, los cetros!»

.....
.....

Lo agarra por el brazo, arranca el terciopelo
de las cortinas: «¡Mira!»» En los inmensos patios
la muchedumbre hierve igual que un hormiguero,
la muchedumbre aciaga con su fragor de ola,
ululando cual perra, bramando como un mar,
con sus broncos garrotes, con sus picas de hierro,
sus tambores, sus gritos de mercado y pocilga;
montón negro de andrajos que gorros rojos tiñen[74].
¡El Hombre se lo muestra por la ventana abierta
al rey que suda, pálido, y que se tambalea,
enfermo, al contemplarlo!
«Es la Crápula, Sire.
Babea por los muros, crece, se agita, inmensa:
––¡Pero, al no comer, son, Sire, los miserables![75].

---

[72] El poeta dice «jugando *á couper quelques tailles»,* juego de palabras de difícil traducción. La *taille* era un impuesto directo, en vigor hasta la Revolución de 1789, pero es también la dimensión del cuerpo, *la talla.* El verbo *tailler,* por su lado, significa *cortar.* El *tailleures* el que corta los trajes. A nuestra manera, hemos intentado recrear el juego de palabras del poeta: un nuevo impuesto les sirve a ellos para sacar buenos beneficios, mientras se ríen de sus representados o de los contribuyentes.

[73] Nuestra traducción eufemiza el texto del poeta. La expresión «Ventres-dieux» (vientres de dioses) es de nuevo blasfema y arrabalera.

[74] De nuevo, el movimiento épico desemboca en el cromatismo deslumbrante parnasiano.

[75] «Les gueux». Jean Richepin está escribiendo en estos momentos *La*

Yo soy un simple herrero: mi mujer va con ellos,
¡loca!, pues cree que hay pan en Las Tullerías.
––Nos echa el panadero de la tienda, por pobres.
Tengo tres hijos. Soy crápula. ––Y conozco
viejas que van llorando bajo sus viejas cofias
porque alguien les quitó su muchacho o su chica:
Es la crápula.
Uno residió en la Bastilla,
otro era un presidiario: los dos son ciudadanos
honrados. Y aunque libres los tratan como a perros:
¡los insultan! Y sienten cómo les duele ahí,
algo. ¡No pasa nada! Pero es triste; y al verse
rota el alma, y al verse por siempre condenados,
están aquí, ahora, ¡gritándote a la cara!
¡Crápula!
También hay, dentro, chicas, sin honra
porque (vos lo sabéis, que la mujer es débil)
Señores de la corte (y que siempre consiente)[76]
les habéis escupido en el alma, por nada.
Ahora están ahí, las que amasteis.
––La crápula.

.....
.....

¡Todos los Desgraciados, cuyas espaldas arden
bajó un sol inclemente, avanzando, avanzando,
sintiendo que el trabajo les revienta la frente;
––descubríos, burgueses––, éstos sí son los Hombres!
¡Somos Obreros, Sire, Obreros, preparados
para la nueva era que pretende saber:
el Hombre forjará del alba hasta la noche,
cazador de los grandes efectos y sus causas,
tranquilo vencedor domeñará las cosas

Chanson degueux; herencias del socialismo de los miseriosos que sacralizara V. Hugo con *Los Miserables.*

[76] Observemos cómo Rimbaud entreteje en la misma estructura sintáctica dos niveles temáticos complementarios, pero muy bien diferenciados: lo que hacen los nobles con las mujeres y la condición psicológica de las mujeres.

hasta montar al Todo cual si fuera un corcel!
¡Espléndido fulgor de las fraguas! ¡No existe
ya el mal! Lo que ignoramos, tal vez sea terrible:
¡lo sabremos! Empuñando el martillo, cribemos
todo cuanto aprendimos: luego, Hermano, ¡adelante![77].
A veces tengo un sueño enorme y conmovido:
vivo con sencillez, ardientemente[78], nada
malo sale de mí, bajo la amplia sonrisa
de una mujer que amo, con noble amor trabajo;
¡y así trabajaríamos, ufanos, todo el día,
escuchando el deber cual clarín clamoroso!
¡Qué felices seríamos! Y nadie, nadie digo,
vendría a doblegarnos; no, sobre todo, ¡nadie![79].
Tengo el fusil colgado sobre la chimenea...
.....

«El aire está preñado de un aroma de guerra.
¿Pero qué te decía? ¡Ah! Que soy chusma; vale.
Y quedan todavía soplones y logreros.
Nosotros somos libres y sufrimos visiones
donde nos vemos grandes; ¡grandes! Ahora mismo,
¿no hablaba del deber tranquilo, de una casa...?
¡Contempla, pues, el cielo! ––Lo encontramos pequeño:
¡palmarla[80] de rodillas y con tanto calor!

[77] La voz del Herrero esconde la voz del poeta: la invocación al obrero implica al Obrero, como significante del hombre nuevo, en el quehacer industrial, filosófico y ético de los tiempos modernos. La fragua es el crisol de la inteligencia y la ciencia modernas. Recuperación, sin duda, de las filosofías del socialismo místico y, posiblemente, de una cierta conciencia francmasona, frente a la religión católica y su ética del pecado: un buen ejemplo del resultado de las lecturas caóticas y febriles del adolescente Rimbaud.

[78] Para un ser que vive *bajo el signo del fuego* ¡qué mejor símbolo que el del herrero, para identificarse con él! Aúna la dimensión ígnea ––que abrasa y purifica–– con la dimensión rebelde de los descendientes míticos de Caín. Lo psicosensorial encuentra su espacio en el mito y en la tradición de la poesía romántica ––Gerard de Nerval, en especial. Por otro lado, para el alquimista de la sustancia, el herrero es también el mago de las mutaciones formales; siempre gracias al fuego.

[79] El ripio de la oralidad épica.

[80] Empleamos el vulgarismo, sinónimo de morir, para traducir el no menos

¡Contempla, pues, el cielo! ––Yo me voy con mi gente,
con esta chusma enorme y horrísona que arrastra,
tus cañones decrépitos por el sucio empedrado.
––Cuando nos maten, Sire, los habremos lavado.
––Y si al vemos gritar, si ante nuestra venganza,
las patas de los reyes viejos y pavonados
lanzan sus regimientos, de gala, contra Francia,
allí estaréis vosotros.
¡Pues, a la mierda, perros!»

.....
.....

––Volvió a echar su martillo al hombro.
El gentío
junto a este gigante se sentía embriagado,
y, por el patio inmenso, por los apartamentos,
donde París jadeante ululaba feroz,
un temblor sacudió la muchedumbre inmensa.
Entonces, con su mano, coronada de mugre[81],
aunque el panzudo rey sudaba, el Herrero,
terrible, el gorro rojo, a la cara le arroja.

5

SOL Y CARNE

I

El sol, hogar de vida radiante de ternura,
vierte su ardiente amor sobre el mundo extasiado;
y cuando nos tumbamos en el valle, sentimos
que la tierra es doncella rebosante de sangre;
que su inmenso regazo, henchido por un alma,

vulgar «crever» *(reventar)* francés.

[81] Esta alianza de elementos antagónicos (que no llegan a ser oxímoros) es una de las características más sorprendentes de la palabra rimbaldiana.

es de amor, como Dios, de carne, como una hembra
y que encierra, preñada de savias y de luces,
el hervidero inmenso de todos los embriones[82].

Todo crece, pujante.
¡Oh Venus, oh diosa!
Añoro aquellos días, cuando el mundo era joven,
con sátiros lascivos, con silváticos faunos[83],
con dioses que mordían, en amor, la enramada,
besando entre ninfeas a la Ninfa dorada.
Añoro aquellos días, cuando la savia cósmica,
el agua de los ríos y la sangre rosada
de los árboles verdes, en las venas de Pan
encerraba tremante un mundo, y que la tierra,
bajo su pie de cabra, lozana palpitaba;
cuando, al besar, suave, su labio la siringa,
tocaba bajo el cielo el gran himno de amor;
cuando en medio del campo, oía, en tomo a él,
la respuesta, a su voz, de la Naturaleza;
cuando el árbol callado que acuna el son del ave,
y la tierra que acuna al hombre, y el Océano
azul, inmensamente, y todo lo creado,
animales y plantas, amaba, amaba en Dios.

Añoro aquellos días de Cibeles, la grande,
que recorría, cuentan, enormemente[84] bella,
en su carro de bronce, ciudades deslumbrantes:
sus senos derramaban, gemelos, por doquier

[82] Esta experiencia positiva de la naturaleza, centrada en una vivencia de lo fecundo y bañada en un confuso pero penetrante sentimiento amoroso, será el único valor positivo que perdure a lo largo de toda la aventura poética de Rimbaud, incluso en los últimos versos, incluso cuando se invoque a la muerte.

[83] A partir de aquí se despliega todo el saber clásico y parnasiano que atesora el estudiante modélico: sucesión de cuadros que la reflexión anti-cristiana y cierta desconfianza irónica, respecto de la ciencia y de la filoso-fía moderna, irán pespunteando de vez en cuando.

[84] Puede sorprender este adverbio, pero el texto francés dice literalmente «gigantescamente bella»; adverbio, pues, necesario para poder expresar la realidad mítica de Cibeles, diosa o encarnación de la Tierra.

el arroyo purísimo de la vida infinita;
y el hombre succionaba, dichoso, la ubre santa,
como un niño pequeño que juega en su regazo.
––Y el Hombre, por ser fuerte, era casto y afable.

Por desgracia, ahora dice: ya sé todas las cosas;
y va, avanzando a ciegas, sin oír, sin mirar.
––¡Así pues, ya no hay dioses! ¡Ya sólo el Hombre es Rey,
sólo él Dios! ¡Pero Amor es la única Fe ... ![85]
¡Si el hombre aún bebiera de tus ubres, Cibeles,
gran madre de los dioses y de todos los hombres,
si no hubiera olvidado la inmortal Astarté[86],
que antaño, al emerger en el fulgor inmenso
del mar, cáliz de carne que la ola perfuma,
mostró su ombligo rosa, donde la espuma nieva,
e hizo cantar, Diosa de ojos negros triunfales,
el roncal en el bosque y en el pecho el amor!

II

¡Creo en ti, creo en ti! Divinidad materna,
¡Afrodita marina! ––Pues, el camino es áspero
desde que el otro Dios nos unció a su cruz[87];

[85] Adversativa final, en nombre del Amor (ese amor cósmico al que antes aludíamos) que pone en entredicho la gran conquista del hombre moderno: su inmanencia respecto de la divinidad; inmanencia que la H de Hombre sacraliza.

[86] Diosa fenicia asimilada a Venus, dadas las similitudes que presenta el culto de ambas; el poema parece referirse directamente a Venus. Ahora bien, fue Venus Anadiomena (que Rimbaud conoce bien, como veremos) la que salió del mar, y no Venus Astarté; error debido, tal vez, a que se acuerda de un verso de Musset.

[87] La dinámica de muerte y de dolor, a la que puede quedar reducido el Cristianismo si se anula el concepto de redención *y nueva vida,* situará al poeta frente a un callejón sin salida que no puede asumir: y será contra esta negatividad vital de cierto cristianismo contra la que Rimbaud se revele, a veces dolorosamente y a veces insultando de manera obscena la figura de un Cristo manso y refugiado en su pasión. El paganismo se presenta, entonces, con su esencia primaria y naturalista, como el reducto **del** vigor y de una pureza no mancillada por la mansedumbre. Oposición que Ya encontramos en la poesía de Nerval y que heredó el Parnaso.

¡Came, Flor, Mármol, Venus[88], es en ti en quien creo!
––El Hombre es triste y feo, triste bajo los cielos;
y ahora anda vestido, ahora que no es casto,
pues ensució su busto orgulloso de dios
y se ha ido encogiendo, cual ídolo en la hoguera,
al dar su cuerpo olímpico a sucias servidumbres;
incluso, tras la muerte, quiere vivir, burlando
con pálido esqueleto su belleza primera.
––Y el ídolo al que diste tanta virginidad,
alzando a lo divino nuestra arcilla, la Hembra,
con vistas a que el Hombre alumbrara su alma,
subiendo lentamente, en un amor inmenso,
de la cárcel terrestre al día, en su belleza,
la Hembra, ¡ya ni sabe ser simple cortesana![89].
––¡Qué broma tan pesada! ¡y el mundo ríe estúpido
al oírte nombrar, dulce, sacra y gran Venus!

III

¡Si el tiempo retomara, el tiempo que ya fue...!
––¡El Hombre está acabado, se acabó su teatro!
Y un día, a plena luz, harto de romper ídolos,
libre renacerá, libre de tantos dioses,
buceando en los cielos, pues pertenece al cielo[90].
¡El Ideal, eterno pensamiento invencible,
ese dios que se agita en la camal arcilla,
subirá, subirá, y arderá en su cabeza!

[88] Observemos cómo la progresión del poema nos lleva, en un proceso metafórico *y* metonímico perfectamente consecuente de la realidad, *mujer-carne,* a la idealidad, *mujer-diosa,* pasando por la metáfora floral, *mujer-flor,* Y por la metáfora artística, *mujer-estatua;* una progresión dominada por una conciencia parnasiana.

[89] No existe aún asalto a la dignidad de la mujer; pero ya existe desconfianza: la realidad, que se presiente innoble, ni recuerda ya el punto de partida mítico: *el ídolo salvador* no podrá aspirar ni a ser cortesana.

[90] Tema de *La caída del ángel,* de Lamartine, tema de *Eloa,* de A. de Vigny, que sintetiza para la conciencia literaria francesa un verso del primero: «Limitado en su ser, infinito en deseos, el hombre es dios caído, que se acuerda del cielo.»

Y, cuando lo sorprendas mirando el horizonte,
libre de viejos yugos que desprecia sin miedos,
vendrás a concederle la santa Redención[91]
––Espléndida, radiante, del seno de los mares
nacerás, derramando por el vasto Universo
el Amor infinito en su infinita risa:
el Mundo vibrará como una lira inmensa
en el temblor sin límites de un beso repetido.

––El Mundo está sediento de Amor: aplácalo.
.....
.....

[¡Libre, el hombre levanta, altiva, su cabeza!
¡Y, raudo, el rayo prístino de la primer belleza
da vida al dios que late en el altar de carne!
Dichoso en su presente, pálido en su recuerdo,
el hombre quiere ahondar, ––y saber. ¡La Razón,
tanto tiempo oprimida en sus maquinaciones,
salta de su cerebro! ––¡Ella sabrá el Porqué!...
¡Que brinque libre y ágil: y el Hombre tendrá Fe!
¿Por qué es mudo el azur[92] e insondable el espacio?
¿Por qué los astros de oro que hierven como arena?
Si subiéramos más y más, allá arriba ¿qué habría?
¿Existe algún Pastor de este inmenso ganado
de mundos trashumantes por el horrible espacio?
Y estos mundos que el éter abraza inmensamente
¿vibran, acaso, al son de una llamada eterna?
––¿El Hombre puede ver? ¿y decir: creo, creo?
¿La voz del pensamiento va más allá del sueño?
Si en el nacer es raudo, si su vida es tan corta

[91] Transferencia de un espacio religioso a un espacio mítico: ¿la redención del amor universal simbolizado por Venus?

[92] «Azur» es un término que se aplica en francés al azul del cielo, a causa de su color azul intenso y puro, y pasará a ser un sinónimo de la bóveda celestial y, por metonimia, un significante de la divinidad que en él se aloja. El tema del silencio de Dios podrá, en consecuencia, ser metaforizado por el silencio azul del cielo, en toda la poesía del Tercer Romanticismo, del Parnaso y del Simbolismo, sobre todo en Mallarmé.

¿de dónde viene el Hombre? ¿se abisma en el Océano
profundo de los gérmenes, los Fetos, los Embriones,
en el Crisol sin fondo del que la Madre cósmica
lo resucitará, criatura que vive,
para amar en la rosa y crecer en los trigos?...[93].

¡No podemos saberlo! ––¡Estamos agobiados
por un oscuro manto de ignorancia y quimeras!
¡Farsas de hombre, caídos de las vulvas maternas,
nuestra razón, tan pálida, nos vela el infinito!
¡Si queremos mirar, la Duda nos castiga!
La duda, triste pájaro, nos hiere con sus alas!...
––¡Y en una huida eterna huyen los horizontes![94].
.....

¡Ancho se entreabre el cielo! ¡Los misterios han muerto
ante el Hombre, de pie, que se cruza de brazos,
fuerte, en el esplendor de la naturaleza!
Si canta... el bosque canta, y el río rumorea
un cántico radiante que brota hacia la luz!...
––¡Llegó la Redención! ¡Amor, amor, Amor!...][95].
.....

IV

[93] Conservamos las mayúsculas que se están refiriendo a la filosofia y la religión de la ciencia tan importantes en el siglo xix. Presencia y empacho de lecturas del joven escolar; pero, al mismo tiempo, ¡qué capacidad para plasmar en presencias tangibles toda una cosmogonía bastante anodina y hueca!

[94] El paroxismo, la experiencia del más allá de las cosas y del sentimiento, antes de ser semánticos con el simbolismo (en la metáfora), son esencialmente prosódicos, gestuales y adjetivos, con el romanticismo. Interrogaciones, admiraciones y puntos suspensivos están expresando aquí la experiencia del límite.

[95] Rimbaud suprimió estos últimos 36 versos en la entrega de sus primeros poemas a Demeny. Formaban parte, sin embargo, del envío de este poema a Th. de Banville. ¿Depuración de un poema largo en exceso? Salvo algunas pinceladas, estos versos no son sino repeticiones o desarrollos de ideas que preceden y siguen.

¡Oh esplendor de la came! ¡Ideal esplendor!
¡Renadío de amores, amanecer triunfal,
cuando, a sus pies tendidos los Dioses y los Héroes[96],
Calipigia la blanca[97] y el Eros diminuto
rozarán, coronados por la nieve de rosas,
la mujer y la flor que adorna su pisada!
––Grandiosa Ariadna[98], que derramas tu llanto
por las playas, al ver huir en lejanía,
blanca en la luz solar, la vela de Teseo...
oh dulce virgen niña que una noche ha tronchado,
¡calla!... En su carro de oro orlado de uvas negras,
por los campos de Frigia, Lisios pasa; lo llevan,
panteras de piel roja y tigres lujuriosos
y dora,. al recorrer ríos de aguas azules,
el verdor de los musgos en la orilla enfoscada.
Zeus, Toro, en su nuca, acuna como a niña
Europa[99] desnuda que enlaza con su blanco

[96] Iniciamos el fragmento más parnasiano del poema. Estamos ante la descripción de unos frisos en bajorrelieve por los que desfilan, prisioneras del mármol pero liberadas por un sutil movimiento de paso de danza, las figuras más granadas del Olimpo. Debemos ser, sin embargo, sensibles al rico cromatismo de estas representaciones plásticas; cromatismo que es una constante de la obra rimbaldiana. Por encima de El Parnaso (Leconte de Lisle, sobre todo), Rimbaud, en este final del poema, va al encuentro de la poesía plástica, defendida por Musset en *su Noche de Mayo y* practicada por André Chenier (1762-1794), a lo largo de toda su obra, incluido el empleo de los nombres propios, engastados en el texto no sólo por su valor semántico y mítico, sino como joyas de sonoridad exótica; técnica muy habitual, también en Mallarmé.

[97] Advocación de Venus, debida a una representación en mármol en la que la diosa se mira las nalgas *(callipygis:* que tiene hermosas nalgas). Conservamos el orden de las palabras del texto francés. En una primera versión, Rimbaud había dicho «La blanche Kallipyge»; este modo de referirse a la diosa, además de ser más tópico, recordaba demasiado un verso emblemático en la poesía francesa, de A. de Musset: «La blanche Oléosonne et la blanche Camyre.»

[98] Hija de Minos y de Pasifae, enamorada de Teseo lo ayuda a salir del laberinto de Creta, tras matar al Minotauro. Teseo la abandonará, luego, al borde del mar, para irse con la hermana, Fedra; abandono éste que recoge la escultura antigua a la que sin duda hace alusión el calificativo *grande* (véase el ejemplar conservado en el Museo del Prado).

[99] Alusión directa al poema de Chenier *Bucólicas,* cuando canta el rapto de

brazo el cuello nervioso del Dios estremecido
que la mira, despacio, de soslayo, en el agua.
Y dejando que, pálida, su cara en flor resbale
por la frente de Zeus, muere y cierra los ojos
en el beso del Dios; y el agua que murmulla
con su espuma dorada florece sus cabellos.
––Entre la adelfa rosa y el loto charlatán
se desliza, en amor, el gran Cisne que sueña[100]
y su ala blanca abraza la blancura de Leda[101];
Y, mientras, Cipris[102] pasa, enormemente hermosa,
cimbreando la curva rotunda de su grupa,
desplegando orgullosa el oro de sus pechos
y su vientre nevoso que un negro musgo orla;
––Heracles[103], Domador, que en su gloria se cubre
el cuerpo fuerte y vasto con la piel de un león,
a lo lejos avanza, con frente dulce y fiera.

Rozada por la luna de estío, levemente,
de pie, desnuda, sueña en su palor[104] dorado
que tiñe la ola densa de un pelo azul y largo,
en el calvero oscuro donde el musgo se estrella,
la Driade[105] que mira el cielo silencioso...
––Y la blanca Selene[106] deja flotar su velo,

Europa por Zeus. Observemos que, ni en Chenier ni en los otros poetas recreados, la descripción tiene el valor cromático que tiene aquí.

[100] Observemos un pequeño detalle: el Cisne en el que se encama Zeus para seducir a Leda recibe el calificativo de «rêveun» (soñador); eso le basta a Rimbaud para indicamos que el cisne es ya un símbolo del poeta.

[101] El tema de la 'sinfonía en blancos' pasará a ser un tópico de la poesía pamasiana, de Th. Gautier a Mallarmé.

[102] Afrodita, venerada en Chipre: metonimia bastante atrevida para la edad del poeta.

[103] Nombre griego de Hércules. Rimbaud sigue la costumbre de sus maestros parnasianos ––y de Chenier–– y da a los dioses sus nombres griegos y cierta ortografía helenizante.

[104] He querido conservar el sabor caduco de un sustantivo que tanto gustó a los modernistas hispanos.

[105] Ninfa de los bosques cuya vida estaba ligada a la del árbol al que pertenecía.

[106] La Luna, y Diana, enamorada del pastor Endimión.

temerosa, a los pies del hermoso Endimión,
y su beso resbala por un pálido rayo...
––La Fuente llora, sola, con prolongado éxtasis...
Es la ninfa que sueña, apoyada en el ánfora,
en el bello doncel blanco, en sus aguas preso.
––Una brisa de amor transita por la noche,
y en el bosque sagrado, en sus horribles frondas,
de pie, majestuosos, los Mármoles[107] oscuros,
los Dioses coronados por nidos de Pinzón,
escuchan a los Hombres y a todo el Universo.

Mayo del 70

6

OFELIA[108]

I

En las aguas profundas que acunan las estrellas,
blanca y cándida, Ofelia flota como un gran lilio,
flota tan lentamente, recostada en sus velos...
cuando tocan a muerte[109] en el bosque lejano.

[107] Todos estos dioses no son, al fin y al cabo, sino escultura ––con la joya, la metáfora más perfecta de la poesía parnasiana: objetos permanentes y rotundos capaces de significar la perfección y la duración, en esta perfección, del arte parnasiano. ¿Es éste el significado último del poema? Uno está tentado de pensarlo, cuando ve cómo estos dioses, además de estatuas, no son sino receptáculos del canto, los Pinzones. Metáforas finales del sueño humano hecho arte y testigos mudos de la actividad del Cosmos y del Hombre, ¿no es ésa la función última de los dioses?

[108] La Ofelia de Rimbaud conserva los elementos anecdóticos de la Ofelia de Shakespeare y la morfología y el decorado de la Ofelia de Th. de Banville, en *Las Cariátides;* su simbología va, sin embargo, mucho más lejos: no es su locura lo que llama la atención del poeta, sino su capacidad visionaria y su sentido de una extraña libertad.

[109] El «hallalis» es el sonido de las trompas de caza anunciando la muerte de la pieza cobrada. En francés, *hallalis* y *lys* no riman; ello nos indica, ya cierta despreocupación de Rimbaud por las perfecciones formales.

Hace ya miles de años que la pálida Ofelia
pasa, fantasma blanco por el gran río negro;
más de mil años ya que su suave locura
murmura su tonada en el aire nocturno.

El viento, cual corola, sus senos acaricia
y despliega, acunado, su velamen azul;
los sauces temblorosos lloran contra sus hombros
y por su frente en sueños, la espadaña se pliega.

Los rizados nenúfares[110] suspiran a su lado,
mientra ella despierta, en el dormido aliso,
un nido del que surge un mínimo temblor…
y un canto, en oros, cae del cielo misterioso.

II

¡Oh tristísima Ofelia, bella como la nieve,
muerta cuando eras niña, llevada por el río!
Y es que los fríos vientos que caen de Noruega
te habían susurrado la adusta libertad.

Y es que un arcano soplo, al blandir tu melena,
en tu mente traspuesta metió voces extrañas;
y es que tu corazón escuchaba el lamento
de la Naturaleza ––son de árboles y noches.

Y es que la voz del mar, como inmenso jadeo
rompió tu corazón manso y tierno de niña;
y es que un día de abril, un bello infante[111] pálido,
un loco miserioso, a tus pies se sentó.

[110] Iconografía clásica de Ofelia, pero ¿podía conocer Rimbaud cuando compuso el poema, el cuadro del prerrafaelista inglés J. E. Millais (1829-1896), como sugieren algunos críticos?

[111] Intentamos traducir así «un beau cavalier pâle». *Infante* no se refiere, pues, a la condición de niño, sino a la condición de príncipe que tiene Hamlet.

Cielo, Amor, Libertad: ¡qué sueño, oh pobre Loca![112].
Te fundías en él como nieve en el fuego;
tus visiones, enormes, ahogaban tu palabra.
––Y el terrible Infinito espantó tu ojo azul[113].

III

Y el poeta nos dice que en la noche estrellada
vienes a recoger las flores que cortaste[114],
y que ha visto en el agua, recostada en sus velos,
a la cándida Ofelia flotar, como un gran lis[115].

7

EL BAILE DE LOS AHORCADOS[116]

[112] Los sueños de Ofelia son los de Rimbaud: sus tres grandes obsesiones a lo largo de toda su corta carrera. El valor simbólico clásico de Ofelia queda subvertido: como veremos, es una hija más de la problemática muerte de Dios, que está condena a sus visiones.

[113] Verso hugoniano debido a la presencia del verbo 'effarer' (espantar). Pero, lo que aquí nos interesa es el juego subversivo que se establece entre *ojo e Infinito.* Sin subvertir la realidad anecdótica (Rimbaud y se supone que Ofelia, tenían los ojos azules), el gran ojo azul de Dios que siempre vigila en silencio (desde Hugo a Mallarmé) pierde aquí lo único positivo que conservaba, su color emblemático, transferido al ojo humano que ese *Azul* siempre ha espantado. (Cfr. *Caín,* de V. Hugo *y El Azur,* de S. Mallarmé.)

[114] Alusión directa al texto de Shakespeare.

[115] En la primera estrofa tradujimos 'lys' por *lilio;* se conservaba así la sonoridad francesa, al menos en parte, y se evocaba la blancura simbólica (barroca y modernista) que tiene la palabra en español; de paso se evitaba su traducción incorrecta por *lirio o* su traducción fonéticamente molesta (pero exacta) por *azucena.* Ahora nos permitimos traducirlo por *lis* (en alusión a la *flor de lis),* introduciendo en el texto una resonancia cultural, que tiene siempre la palabra francesa.

[116] Poema que nos invita a pensar, necesariamente, en la *Balada de los ahorcados* de F. Villon, que Rimbaud sabía, sin lugar a dudas, de memoria, como cualquier estudiante francés. No es necesario pensar en V. Hugo para justificar la presencia de los cuervos, como piensa S. Bernard, en su buena edición: los cuervos están tan presentes en el texto de Villon como en *El hombre que ríe* de Hugo. El poema, a pesar de las influencias, crece verso a verso, según van llamando unas imágenes a otras, dominado por el

En la horca negra bailan, amable manco,
bailan los paladines,
los descarnados danzarines del diablo;
danzan que danzan sin fin
los esqueletos de Saladín[117.]

¡Monseñor Belzebú[118] tira de la corbata
de sus títeres negros, que al cielo gesticulan,
y al darles en la frente un buen zapatillazo
les obliga a bailar ritmos de Villancico!

Sorprendidos, los títeres, juntan sus brazos gráciles:
como un órgano negro, los pechos horadados[119],
que antaño damiselas gentiles abrazaban,
se rozan y entrechocan, en espantoso amor.

¡Hurra!, alegres danzantes que perdisteis la panza[120],
trenzad vuestras cabriolas pues el tablao es amplio,
¡Que no sepan, por Dios, si es danza o es batalla!
¡Furioso, Belzebú rasga sus violines!

¡Rudos talones; nunca su sandalia se gasta!
Todos se han despojado de su sayo de piel:
lo que queda no asusta y se ve sin escándalo.
En sus cráneos, la nieve ha puesto un blanco gorro.

El cuervo es la cimera de estas cabezas rotas;
cuelga un jirón de carne de su flaca barbilla:

---

ambiente grotesco y desmitificador de la caseta de feria.

[117] Sultán de Egipto y de Siria (1137-1199); luchó durante la tercera cruzada con Ricardo Corazón de León, Barbarroja y Felipe Augusto. Esta circunstancia justifica su satanización irónica en el texto. Contribuye, con otras palabras medievales (Messire Belcebú, gentiles damiselas, paladines, cimeras, monesterio, danza macabra, etc.) a crear un cierto ambiente de época; lo que nos hace pensar aún más en la influencia de Villón.

[118] El Diablo, como gran titiritero de la muerte.

[119] Llamativa imagen musical que se irá ampliando a lo largo del poema.

[120] Clara alusión al verso de F. Villon, en el *Gran Testamento:* «Car la danse vient de la panse» (Pues la danza nace en la panza).

parecen, cuando giran en sombrías refriegas,
rígidos paladines, con bardas de cartón.

¡Hurra!, ¡que el cierzo azuza en el vals de los huesos!
¡y la horca negra muge cual órgano de hierro!
y responden los lobos desde bosques morados:
rojo, en el horizonte, el cielo es un infierno...

¡Zarandéame a estos fúnebres capitanes
que desgranan, ladinos, con largos dedos rotos,
un rosario de amor por sus pálidas vértebras:[121]
¡difuntos, que no estamos aquí en un monesterio![122].

Y de pronto, en el centro de esta danza macabra
brinca hacia el cielo rojo, loco, un gran esqueleto,
llevado por el ímpetu, cual corcel se encabrita
y, al sentir en el cuello la cuerda tiesa aún,

crispa sus cortos dedos contra un fémur que cruje
con gritos que recuerdan atroces carcajadas,
y, como un saltimbanqui se agita en su caseta,
vuelve a iniciar su baile al son de la osamenta.

En la horca negra bailan, amable manco,
bailan los paladines,
los descarnados danzarines del diablo;
danzan que danzan sin fin
los esqueletos de Saladín.

8

EL CASTIGO DE TARTUFO

[121] Alianza del sarcasmo y de una imagen poética deslumbrante: el don más preciado de Rimbaud.

[122] Empleamos la forma antigua castellana, equivalente de la francesa, 'moutier', utilizada por Rimbaud.

Atizando, cual fuego, un corazón amante
so capa casta y negra[123], feliz, mano enguantada,
un día que se iba, atroz, manso, amarillo[124],
babeando su fe por su boca sin dientes,

un día que se iba, «Oremus», un Diantre[125]
lo agarró bruscamente de su oreja beata,
largándole espantosas palabras, y arrancándole
la casta y negra capa a su piel lienta y cálida.

¡Castigo!... Sus ropajes están desabrochados,
y su largo rosario de pecados remisos
desfilan por su pecho; ¡San Tartufo está pálido!...

¡Se confesaba, al fin, rezaba entre estertores!
Y el hombre sólo pudo llevarse sus chorreras ...[126]
––Tartufo está desnudo del todo, ¡puag, qué asco!

9

VENUS ANADIOMENA[127]

[123] Como vestido de cura, aunque no lo sea, según la obra de Molière que sirve de base al poema satírico, ocultamente procaz.

[124] Tres calificativos que unen el desprecio y el asco, respecto de una mansedumbre fingida, que oculta bajo la capa la concupiscencia ardiente del personaje.

[125] Intentamos traducir con este sinónimo familiar del Diablo, la expresión, popular a su vez, que usa Rimbaud: *Le Méchant* (el Malvado).

[126] Prenda de adorno masculina muy preciada por otro personaje de Molière, el Crisale de *Las mujeres sabias;* éste hace el elogio de sus chorreras en su famosa imprecación contra las mujeres de su casa. Texto que Rimbaud debía saberse, también, de memoria, pues es uno de los clásicos de la docencia francesa.

[127] Advocación de Venus *que nace de las aguas.* La profanación del mito es absoluta y tiene un alcance muy superior al de los dos textos que Rimbaud imita, según los eruditos: *Los antros infectos,* de Glatigny (en *Viñas locas)* y una estrofa de François Coppée aparecida en la revista *El Parnaso.* Este poema justifica nuestra voluntad de matizar la división clásica de las Poesías de Rimbaud, en lo que se refiere a su actitud frente al amor y a la mujer, en dos bloques que se opondrían radicalmente; división cuya razón

Como de un ataúd verde, en hoja de lata,
con pelo engominado, moreno, y con carencias
muy mal disimuladas, de una añosa bañera
emerge, lento y burdo, un rostro de mujer.

El cuello sigue luego, craso y gris, y los hombros
huesudos, una espalda que duda en su salida
y, después, los riñones quieren alzar el vuelo:
bajo la piel, el sebo, a capas, como hojaldre.

El espinazo, rojo, y el conjunto presentan
un regusto espantoso, y se observa ante todo
detalles que es preciso analizar con lupa.

El lomo luce dos palabras: CLARA VENUS[128].
Un cuerpo que se agita y ofrece su montura
hermosa, con su úlcera, tenebrosa, en el ano[129].

10

LAS RESPUESTAS DE NINA[130]

estaría en la hipotética violación del poeta en el *Cuartel de Babilonia,* durante la Comuna.

[128] *Hermosa Venus.* Esta inscripción aparece grabada como si fuera un tatuaje. El tema del tatuaje viene del texto de Glatigny, pero en él es mucho más anodino: Venus lleva grabados dos nombres, uno de mujer y otro de hombre, Pierre y Lolotte. La profanación del mito de la belleza y del amor

[129] Anotación que ya anuncia los versos de *Los estupras.*

[130] Es posible que el poeta pensara en más de una; las líneas con puntos suspensivos hacen pensar en un poema fragmentario, como tantas veces en Rimbaud. Los cambios de régimen verbal, en cada parte, así parecen confirmarlo. En cualquier caso, sólo tenemos la última de estas respuestas; la que dio título al poema en el manuscrito de Izambard: *Lo que Nina recuerda de cuanto se le dice.* A todo cuanto el adolecente enamorado propone, Nina contesta con una pregunta relativa a algo que no se ha mencionado ni se puede mencionar en un diálogo amoroso: *pero, ¿y qué pasa con mi buró?* El buró, el despacho, como significante de la integración

.....

Él.–– Regazo contra regazo,
¿y si nos fuéramos,
por la luz fresca y radiante,
y el pecho lleno

de un alba azul que nos baña
de vino y sol?
Cuando el bosque sangra, trémulo,
mudo de amor:

verdes gotas, por las ramas,
retoños claros,
en cuanto se abren, las vemos,
carne temblando.

Hundirás, blanca, en la alfalfa,
tu bata de hilo
que tiñe en rosa la ojera
de tu ojo endrino[131]

Amante del campo, siembras
tu risa loca
como espuma de champaña,
si te desbocas.

Risa en mí, ebrio salvaje,
¡quien te cogiera
de pronto: te bebería
la hermosa trenza!

Sabor de fresa y frambuesa
¡Carne de flor![132]

laboral burguesa.

[131] En cuatro versos cortos, tres anotaciones cromáticas contrapuestas.

[132] Esto es lo que dice el texto, y no *carne en flor,* como se traduce habitualmente.

Risa en el viento que besa
como un ladrón.

Risa en el rosal silvestre[133]
que amante incordia:
¡Y, risa, risa en tu amante,
cabeza loca!

[¡Dichosa!: ¡Diecisiete años!
¡Los grandes prados,
la campiña enamorada!
¡Vente, a mi lado!...][134].

––Tu pecho contra mi pecho,
juntos, cantando,
despacito hacia el bosque,
¡luego al barranco...!
Y, luego, muerta chiquita,
si te desmayas,
en brazos, me pedirías
que te llevara...

Iríamos, temblorosos,
por el atajo;
mientras cantara el pájaro:
Del avellano...[135]

---

[133] El «églantier» es el escaramujo; para no perder la anotación cromática, traducimos por rosal silvestre, siendo el escaramujo el pariente silvestre del rosal. Traducirlo por otra planta le quitaría al verso su sabor rústico, propio de la campiña francesa.

[134] Las estrofas que aparecen entre corchetes faltan en algunos de los manuscritos. El texto ofrecido es, pues, una reorganización ideal del poema, según la edición de La Pléiade.

[135] Verso que ha sugerido interpretaciones curiosas: «Au noisetier» (Al avellano) sería el título del andante que entona el pájaro. Tendríamos, Pues, una canción popular del tipo de *Debajo de la fuente del avellano...* No comprendemos por qué algunos críticos franceses prefieren la versión del manuscrito de Izambard: el pájaro canta, pero no se nos dice lo que canta; la estrofa, en lugar de «Au noisetier»... acabaría con el verso siguiente: «Joli portier"; el pájaro sería un *lindo portero* (del bosque). Preferimos la

Boca a boca te hablaría
mientras aprieto
tu cuerpo, como el de un niño,
de sangre ebrio:

sangre azul, por tu carne
blanca y rosada;
hablándote, como tú hablas...
bien a las claras.

El bosque olería a savia
verde y bermejo,
y el sol sembraría de oro
fino su sueño.

.....

¿Cogeremos, por la tarde[136],
la senda blanca,

sin rumbo, como el rebaño
que en tomo pasta...?
Hierba azul[137], corvos manzanos
de los vergeles
¡cómo su fuerte perfume
de lejos, huele!

Llegaremos, casi a oscuras,
hasta la aldea,
cuando el olor de la leche
la noche impregna;

olor de establo colmado

---

primera versión; la del manuscrito de Demeny; más lógica y menos cursi.

[136] Estas estrofas son la parte más lograda del poema: la descripción del ambiente rústico, tanto en sus exteriores como en sus interiores; realismo en el que Rimbaud se siente a gusto y que sabe matizar con pinceladas sorprendentes.

[137] ¿Anotación impresionista, como quieren algunos, o simple observación realista del color de las hierbas de los huertos, bajo los árboles frutales? ¿O simple necesidad de la rima: en francés, *bleu y lieu* (azul y legua)?

de estiércol cálido,
de lentos resuellos rítmicos
y lomos anchos

que blanquea una luz tenue...
y a nuestro lado,
pasito a paso, una vaca
ira cagando.

––Los anteojos de la abuela,
con la nariz
en su misal; la cerveza,
en bock de cinc,

espumosa entre las pipas
que fuman, tercas:
horrendos labios hinchados
fumando, mientras

el jamón se van tragando
todos a una;
cuando el lecho y los baúles
el fuego alumbra.

El culo craso y lustroso
de un niño gordo
que mete por los tazones
blanco, su morro

rozado por un hocico
que gruñe amable
y lame la oronda cara
del tierno infante...

[Negra, altiva, en su sillita
atroz contorno,
una vieja junto al fuego
hila su coco.]

¡Cuántas cosas podrás ver
en los chamizos,
cuando la luz, clara, alumbre
los grises vidrios...!

––Luego, la ventana oculta
entre las lilas
negras y frescas, que ríe
¡tan chiquitita!...

¡Vendrás, vendrás... que te quiero!
¡Será tan bello!
¡Vendrás! ¿verdad? porque incluso...

ELLA. –– *¿Pero, y mi empleo?*[138].

[15 de agosto de 1870]

11

A LA MÚSICA[139]
Plaza de la Estación, en Charleville

A la plaza que un césped dibuja, ralo y pobre,
y donde todo está correcto, flores, árboles,
los burgueses jadeantes, que ahogan los calores,

[138] «Et mon bureau» puede ser traducido dándole a la palabra *bureau su* Primer sentido: mesa (de despacho) cubierta de una tela basta, *la bure;* también puede ser traducido dándole los significados derivados por desplazamiento metonímico: sala donde está el *bureau:* despacho, lugar de trabajo administrativo, tienda, etc. En nuestra traducción hemos ido, directamente, a lo que creemos es el pensamiento de Rimbaud: el empleo fijo, como significante de la conciencia burguesa establecida.

[139] Poema que, sin olvidar la observación directa de Rimbaud, tiene sus antecedentes inmediatos en un poema de Glatigny, *Paseos de invierno,* y más alejados y difusos en Baudelaire, *Las viejecitas.* Escrito en 1870, poco antes de la guerra, pertenece al conjunto de viñetas grotescas, con clara incidencia social, en las que Rimbaud introduce, de vez en cuando, su magia verbal, sin abandonar el sarcasmo.

traen todos los jueves, de noche, su estulticia.

––La banda militar, en medio del jardín,
con el *Vals de los pífanos* el chacó balancea:
––Se exhibe el lechuguino en las primeras filas
y el notario es tan sólo los dijes que le cuelgan[140].

Rentistas con monóculo subrayan los errores:
burócratas henchidos arrastran a sus damas
a cuyo lado corren, fieles como comacas[141],
––mujeres con volantes que parecen anuncios.

Sentados en los bancos, tenderos retirados,
a la par que la arena con su bastón atizan,
con mucha dignidad discuten los tratados[142],
aspiran rapé en plata[143], y siguen: «¡Pues, decíamos!...»

Aplastando en su banco un lomo orondo y fofo,
un burgués con botones de plata y panza nórdica[144]

---

[140] La anotación satírica es mucho más fuerte en francés que en español; Rimbaud invierte la relación del burgués con su reloj de bolsillo, del que cuelgan adornos («bréloques») con las iniciales de sus dueños («chif fres»): *y* así, es el notario, ser sin consistencia, el que cuelga de su reloj, y no a la inversa; por ello, nuestra traducción, más abstracta, reduce la identidad del notario a los *dijes* que cuelgan de su cadena; como los fariseos fueron reducidos por Jesús a las *ínfulas* que exhibían.

[141] Rimbaud desliza el significado originario de *cornaca,* domador de elefantes, al de *servidor* o *acompañante,* debido, posiblemente, al contexto colonial de la palabra o al recuerdo visual de alguna estampa en la que los cornacas, diminutos, iban al lado de los elefantes, enormes; aquí se trata, grotescamente, del marido y de su mujer.

[142] ¿Previos a la guerra? La contextualización histórica es, como vimos, un elemento esencial de la poesía del poeta.

[143] En pitillera de plata; fuerte contracción de gran valor expresivo que traducimos de la manera más elíptica.

[144] El texto francés dice «panza flamenca», propia del país de Flandes. Rimbaud piensa seguramente en la vecina Bélgica. La perversión española de la palabra *flamenco* nos impide usarla. Al traducirla por *nórdica,* creemos respetar la intencionalidad étnica del poeta, pero no la alusión despectiva a los vecinos, que tampoco conseguiríamos traduciéndola por *belga* ––sin resonancia negativa para un español.

saborea su pipa, de la que cae una hebra
de tabaco; ––Ya saben, lo compro de estraperlo.

Y por el césped verde se ríen los golfantes,
mientras, enamorados por el son del trombón,
ingenuos, los turutas, husmeando una rosa
acarician al niño pensando en la niñera...

Yo sigo, hecho un desastre, igual que un estudiante,
bajo el castaño de indias, a las alegres chicas:
lo saben y se vuelven, riéndose, hacia mí,
con los ojos cuajados de ideas indiscretas.

Yo no digo ni *mu,* pero miro la carne
de sus cuellos bordados, blancos, por bucles locos[145]:
y persigo la curva, bajo el justillo leve,
de una espalda de diosa, tras el arco del hombro.

Pronto, como un lebrel, acecho botas, medias ...[146]
––Reconstruyo los cuerpos y ardo en fiebres hermosas.
Ellas me encuentran raro y van cuchicheando...
––Mis deseos brutales se enganchan a sus labios[147]...

12

[145] En medio de la sátira, surge la visión poética exacta: las hebras de los bordes de la cabellera que bordan la superficie blanca del cuello: oro sobre lino.

[146] Intentamos traducir, en dos tiempos, la expresión «j'ai déniché»; expresión que significa el acto de sacar a un animal de su nido o madriguera: las botas están escondidas bajo las largas y abundantes faldas, como debajo de un matorral. Observemos, de nuevo, la expresividad agreste de la palabra rimbaldiana.

[147] Preferimos, con la edición de La Pléiade, devolverle al poema el final que Rimbaud le dio, antes de que Izambard le sugiriera un verso para corregirlo: «Y siento que los besos me brotan de los labios.» El profesor Pensó que el poema acababa de manera poco adecuada a la imagen que su joven discípulo pretendía dar, como estudiante un poco tímido, a lo largo del poema.

LOS DESPAVORIDOS[148]

Negros en la nieve y en la bruma,
frente al gran tragaluz que se alumbra
con su culo en corro,

de hinojos, cinco niños con hambre
miran cómo el panadero hace
una hogaza de oro...

Ven girar al brazo fuerte y blanco
en la masa gris que va horneando
en la boca clara,

y escuchan cómo el rico pan cuece;
y el panadero, de risa alegre
su tonada canta[149]

Se apiñan frente al tragaluz rojo,
quietos, para recibir su soplo
cálido cual seno;

---

[148] Es el único poema que aparece, al mismo tiempo, en el manuscrito remitido a Demeny y en el que envía Verlaine; es el único, pues, salvado de una primera criba. ¿Quiere ello decir que es *más de Rimbaud* que los postergados? No lo creemos. Tiene las mismas referencias a los maestros que se Imitan, y los poemas suprimidos apuntan ya los mismos rasgos de realismo sarcástico o temurista, según los casos, que encontramos aquí. Los caprichos de los poetas, en sus selecciones (como en sus correcciones), son muchas veces gratuitos y obedecen a gustos y disgustos del momento. Hugoniano en su arranque (ya desde el título), el poema no tiene la desmesura del poeta i pitado cuando trata temas semejantes: Rimbaud empequeñece e interioriza la escena; la hace más cotidiana, a lo Baudelaire y a lo Coppée (sin que tengamos que lamentar que sea así, en lo que se refiere a este último, como 10 lamenta, llevada por un prejuicio histórico, S. Bernard). Hemos intentado conservar esta dimensión cotidiana, incluso en el prosaísmo rítmico de los versos. Sigo, sin embargo, el manuscrito de Demeny; más coherente, me parece, en su evolución hacia el final del poema, con su gesto religioso pervertido, que el de Verlaine. Además, las variantes son debidas, al parecer, al propio Verlaine que quiere hacer más realista el poema de su amigo.

[149] En la copia de Verlaine el panadero *gruñe* su tonada.

y cuando, al dar las doce[150], el pan sale
pulido, torneado y curruscante,
  de un rubio moreno,

cuando, bajo las vigas ahumadas,
las cortezas olorosas cantan,
  como canta el grillo,

cuando sopla esa boca caliente
la vida... con el alma alegre
  cobijada en pingos,

se dan cuenta de lo bien que viven...
¡Pobres niños que la escarcha viste!
  ––Todos tan juntitos,

apretando su hociquillo rosa
a las rejas; cantan[151] cualquier cosa
  por los orificios,

quedos, quedos ––como una plegaria...[152]
inclinados hacia la luz clara
  de este nuevo cielo,

tan tensos, que estallan los calzones:
y sus blancas camisas de pobres
  tiemblan en el cierzo.

20 de sept. del 70

13

[150] En la copia de Verlaine leemos « y cuando, para una cena de media-noche».

[151] En la copia de Verlaine los niños también *gruñen,* en vez de cantar.

[152] «Dicen sus plegarias», consigna el texto de Verlaine. Parece más lógico que los cantos de los niños (que no rezan) *se asemejen* a plegarias: las nuevas plegarias dirigidas a este nuevo cielo: el homo del que sale el pan material (que tampoco se comen los pobres). Evidentemente, la primera versión nos parece más lógica, aunque algo más ñoña.

AVENTURA[153]

I

Con diecisiete años, no puedes ser formal.
––¡Una tarde, te asqueas de jarra y limonada,
de los cafés ruidosos con lustros deslumbrantes!
––Y te vas por los tilos verdes de la alameda.

¡Qué bien huelen los tilos en las tardes de junio!
El aire es tan suave que hay que bajar los párpados;
Y el viento rumoroso ––la ciudad no está lejos––
trae aromas de vides y aromas de cerveza.

II

De pronto puede verse en el cielo un harapo
de azul mar, que la rama de un arbolito enmarca
y que una estrella hiere, fatal, mientras se funde
con temblores muy dulces, pequeñita y tan blanca...

¡Diecisiete años!, ¡Noche de junio! ––Te emborrachas.
La savia es un champán que sube a tu cabeza...
Divagas; y presientes en los labios un beso
que palpita en la boca, como un animalito.

III

Loca, Robinsonea[154] tu alma por las novelas,

[153] Me arriesgo a traducir así «roman», en el sentido de aventura desprovista de verosimilitud. En efecto, la aventura que Rimbaud nos cuenta empieza mintiendo sobre la edad del protagonista: no tenía diecisiete años, sino que estaba a punto de cumplir los dieciséis (de octubre del 54 a septiembre del 70). En cualquier caso, las aventuras amorosas de Rimbaud, que se conocen por los testimonios directos de sus amigos, son posteriores. Lo más importante no es, sin embargo, la pequeña anécdota, sino las anotaciones poéticas sobre la naturaleza, fruto, sin lugar a dudas de las múltiples correrías del niño Rimbaud por los campos que rodean Charleville.

[154] Neologismo de Rimbaud que nos confirma en el significado de *roman,*

––cuando en la claridad de un pálido farol
pasa una señorita de encantador aspecto,
a la sombra del cuello horrible de su padre[155].

Y como cree que eres inmensamente ingenuo,
a la par que sus botas trotan por las aceras,
se vuelve, alerta y, con un gesto expresivo...
––Y en tus labios, entonces, muere una cavatina...

IV

Estás enamorado. Alquilado hasta agosto.
Estás enamorado. Se ríe de tus versos[156]
Tus amigos se van, estás insoportable.
––¡Y una tarde, tu encanto, se digna, ya, escribirte...!

Y esa tarde... te vuelves al café luminoso,
pides de nuevo jarras llenas de limonadas...
––Con diecisiete años no puedes ser formal,
cuando los tilos verdes coronan la alameda.

23 de septiembre del 70

14

MUERTOS DEL NOVENTA Y DOS[157]

Franceses de Mil ochocientos setenta, bonapartistas, republicanos, acordaros de vuestros padres de Mil setecientos noventay dos, etc...

PAUL CASSAGNAC.

como aventura.

[155] La nota negativa del padre no le viene de su condición de tal, sino de su falso cuello, almidonado y rígido, signo de su pertenencia a la clase burguesa.

[156] El texto francés dice «de tus sonetos».

[157] 1792 y 1793, los años cumbre de la Revolución Francesa.

––Le Pay.[158]

Muertos del Noventa y dos y del Noventa y tres,
que, pálidos del beso que da la libertad,
tranquilos, destrozasteis con los zuecos el yugo
que pesa sobre el alma y la frente del mundo;

Hombres extasiados, grandes en la tormenta,
vosotros, cuyo amor brincó envuelto en harapos,
soldados que la Muerte sembró, Amante noble,
para regenerarlos, por los antiguos surcos;

cuya sangre lavó la grandeza ensuciada.
Muertos allá en Valmy[159], en Fleurus[160], en Italia,[161]
millón de Cristos, Muertos, de ojos dulces y oscuros[162];

dormid con la República, mientras nosotros vamos
doblados bajo reyes como bajo una tralla.
––Pues son los Cassagnac[163] los que ahora os recuerdan.

Hecho en Mazas, el 3 de septiembre de 1870

15

[158] Periodista patriotero que, en julio de 1870, llamaba a los franceses a la guerra contra los prusianos, apelando al recuerdo de las grandes guerras revolucionarias, cuando Francia fue invadida por sus vecinos monárquicos del Este. Sólo el último verso del soneto nos sugiere la posible indignación o ironía de Rimbaud frente a la explotación patriotera de los muertos llevada a cabo por el periodista. El resto del poema es una invocación sentida de los soldados de la República. Invocación llena de patriotismo, republicano o francés; pero, patriotismo, a pesar de todo.

[159] Batalla de Valmy, 20 de septiembre de 1792: victoria contra los prusianos.

[160] Batalla de Fleuras, 1794: victoria sobre los austríacos.

[161] Campaña de Italia (1791-1796); asienta el poder de Francia y prepara el cambio de gobierno en Italia.

[162] Fusión de las ideas revolucionarias con una mítica cristiana; herencia del romanticismo de 1849.

[163] Padre e hijo, periodistas bonapartistas del mismo diario.

EL MAL[164]

Mientras que los gargajos rojos de la metralla
silban surcando el cielo azul, día tras día,
y que, escarlata o verdes[165], cerca del rey que ríe
se hunden batallones que el fuego incendia en masa;

mientras que una locura desenfrenada aplasta
y convierte en mantillo humeante a mil hombres;
¡pobres muertos! sumidos en estío, en la yerba,
en tu gozo, Natura, que santa los creaste,

existe un Dios que ríe en los adamascados
del altar, al incienso, a los cálices de oro,
que acunado en Hosannas dulcemente se duerme.

Pero se sobresalta, cuando madres uncidas
a la angustia y que lloran bajo sus cofias negras[166]
le ofrecen un ochavo envuelto en su pañuelo.

16

RABIAS DE CÉSARES[167]

[164] Título ambiguo. ¿Qué es el Mal?: ¿la guerra?, ¿Dios? ¿La contraposición entre la Historia (por oposición a la naturaleza) y la presencia de un Dios ligado únicamente a los aspectos de una liturgia simonista? Poema ambiguo hasta en la interpretación de la risa de Dios (¿satisfecho en medio del lujo? ¿sarcástico ante el lujo que lo rodea, mientras sólo le interesa la ofrenda de los pobres?). Prefiero dejar el texto en su ambigüedad bañada por un sentimiento político y social y por un decorado litúrgico, constantes siempre ambiguas de la poética de Rimbaud.

[165] Escarlata, es decir, francés; verde, es decir, prusiano. Admiremos en este fuego cruzado de metáforas salvajes, el cromatismo singular que los cuatro versos pintan a brochazos.

[166] Presencia del dolor femenino de las clases populares, siempre respetado, incluso cuando se presta al sarcasmo religioso o social.

[167] Poema circunstancial, como casi todos los de esta época, pero el texto alcanza un valor general, debido al plural del título y a su tema central: la

El Hombre exangüe[168], por los prados florecidos,
camina, va de negro, con el puro en la boca;
El Hombre exangüe evoca Tullerías[169] en flor,
––y su ojo, muerto, a veces cobra brillos de fuego....

Ebrio, el Emperador, tras veinte años de orgía
pensaba: «¡Soplaré sobre la Libertad
con mucho cuidadito, como sobre una vela!»[170].
¡La libertad renace!... ––¡y está desriñonado!

Está preso. ––¿Qué nombre por sus labios sin eco
palpita? ¿qué añoranza implacable lo muerde?
No se sabrá, pues tiene, el ojo muerto, el César.

Piensa, quizás, en su Compadre con gafitas...[171]
––Y mira cómo fluye de su puro encendido,
como en Saint––Cloud, de noche, la tenue nube azul.

17

SUEÑO PARA EL INVIERNO

A... Ella

En invierno nos iremos, sobre cojines azules,

Libertad. Napoleón III, vencido y prisionero en el castillo de Wilhelmshoche, no es sino un símbolo cadavérico de la tiranía vencida.

[168] Tres años antes de morirse, Napoleón estaba ya gravemente enfermo; lo que le añade palidez a su palidez natural.

[169] En el castillo prisión evoca el palacio perdido.

[170] En medio del cuadro histórico desolador llama la atención esta capacidad para reducir a gesto doméstico el acto más brutal de la Historia.

[171] Según los críticos, Emile Olivier (1825-1913), presidente del Consejo de Ministros en 1870. A la vista de sus retratos nos permitimos el diminutivo de *gafitas* (que el término francés *lunettes* implica, aunque ya no se Piense en ello).

en un vagoncito rosa.
Tan a gusto, cuando un nido de besos locos se duerme
en cada blando rincón.

Cerrarás los ojos para no mirar por los cristales
la noche y sus negras muecas,
los monstruos amenazantes, lobos negros, negros diablos
como muchedumbre atroz[172].

Después sentirás en la mejilla un arañazo...
Y un beso te correrá, como una araña alocada,
alocado por el cuello.

Y me dirás: «¡Busca, busca!», inclinando la cabeza.
––Pero, ¡cuánto tardaremos en encontrar ese bicho
que viaja y viaja sin meta...!

Yendo en un vagón, el 7 de octubre del 70

18

EL DURMIENTE DEL VALLE[173]

Un hoyo de verdor, por el que canta un río
enganchando, a lo loco, por la yerba, jirones
de plata; donde el sol de la montaña altiva
brilla: una vaguada que crece en musgo y luz.

[172] La contraposición entre el refugio interior positivo y la exterioridad negativa se hace aún más patente con la acumulación de los signos agresivos de esta exterioridad: noche, oscuridad, muecas y monstruos ––lobos, diablos––, sin olvidar la muchedumbre atroz que condensa, como síntesis, todos los elementos negativos de los que hay que protegerse.

[173] Poema de guerra, lo importante en él es la perfección formal del cuadro, como ajena al paroxismo del tema tratado: encuadre, colores, haz, todo contribuye a esta perfección. Pero también estamos ante la construcción del *nido* para el último sueño: en los brazos de la vida ––agua y verdor. Más tarde, Rimbaud, en sus últimos poemas, pedirá para sí la muerte vegetal del árbol, en la fusión con naturaleza.

Un soldado, sin casco y con la boca abierta,
bañada por el berro fresco y azul su nuca,
duerme, tendido, bajo las nubes, en la yerba,
pálido, en su lecho, sobre el que llueve el sol.

Con sus pies entre gladios[174] duerme y sonríe como
sonríe un niño enfermo; sin duda está soñando:
Natura, acúnalo con calor: tiene frío.

Su nariz ya no late con el olor del campo;
duerme en el sol; su mano sobre el pecho tranquilo;
con dos boquetes rojos en el lado derecho.

Octubre, 1870

19

EN *EL CABARET––VERDE*[175]

A las cinco de la tarde

Llevaba ya ocho días con los botines rotos[176]
por culpa de los guijos; y a Charleroi llegué.

[174] Término preferido para los *gladiolos de agua.*

[175] En realidad, y según la crítica erudita, *La Maison-Verte,* restaurante de Charleroi (Bélgica), en el que todo, paredes y muebles, estaba pintado de verde. Puede ser el restaurante que Rimbaud habría frecuentado en su viaje por Bélgica... pero, es, sin lugar a dudas, el prototipo de todos los restaurantes que el poeta-andarín-vagabundo ha conocido a lo largo de sus años adolescentes, física y espiritualmente: hambre real, de comida y de amor y de un más allá impreciso que se hace presencia en la jarra de cerveza y de sol ––*el agua dorada,* cada vez más presente en la poesía de Rimbaud. Texto prosaico, propio de la poesía de la experiencia.

El ritmo del verso, roto por frecuentes encabalgamientos, cuyo valor expresivo es nulo (salvo, en cualquier caso, *...bajo la mesa/ verde...)* crea una dimensión prosaica, acorde con el tema, a la que contribuye poderosamente el verso entre guiones, comentando la actitud de la sirvienta, en una especie de apartado teatral.

[176] Metonimia de la marcha permanente, que Rimbaud comparte con Rousseau *y* que obliga a leer el poema en paralelo con *Mi bohemia* ––tres pa snas más allá.

En el *Cabaret-Verde,* encargué unas tostadas
de manteca[177] y jamon jugoso y calentito.

Estiré las dos piernas, feliz, bajo la mesa
verde, mientras miraba los dibujos ingenuos
del tapiz. ¡Qué alegría cuando la criadita
la de las grandes tetas y los ojos como ascuas

––a ésa, sí que no le asusta un simple beso––,
con risas, me ofreció tostadas de manteca
y jamón tibio, en plato de múltiples colores!

Jamón blanco y rosado que perfumaba un diente
de ajo, y me llenó la jarra inmensa: espuma
que doraba el fulgor de un sol casi dormido[178].

Octubre del 70

20

LA TUNANTA[179]

En el comedor pardo, que perfumaba una
mezcla de olor de fruta y de barniz, a gusto,
me hice con un plato de no sé qué guisado
belga, y me arrellané en una enorme silla.

Mientras comía, oí el reloj ––feliz, quedo...
La cocina se abrió, inmensa bocanada,
––y la criada entró; y no sé bien por qué

[177] Devolvemos a *manteca* su sentido originario, como producto lácteo, antes de que fuera desplazado por el diminutivo eufemístico *mantequilla.* Conseguimos así un sabor más campesino y tradicional, el que tiene en el texto francés.

[178] Final que, sin dejar de ser realista, orienta el poema hacia otros horizontes.

[179] Poema de la misma hornada y de las mismas características que el anterior.

llevaba el chal abierto y un peinado travieso.

Y mientras recorría con su dedo azorado
su cara, un terciopelo, durazno blanco y rosa,
haciendo un gesto ingenuo con su labio de niña,

colocaba los platos, junto a mí, serenándome[180].
Y luego, distraída, para ganarse un beso,
bajito: «toca, toca: me *s'ha enfriao* la cara...»[181]

Charleroi, octubre del 70

21

LA RESPLANDECIENTE VICTORIA
DE SARREBRUCK
conseguida al grito de ¡Viva el Emperador!

(Grabado muy coloreado; se vende
en Charleroi, a 35 céntimos)[182]

El Emperador en medio, en una apoteosis
azul y gualda: avanza, tieso sobre el caballo[183],

[180] El texto de Rimbaud introduce un provincianismo arcaico, *m'aiser,* que, como todo provincianismo, recupera el valor etimológico de la palabra; valor que en francés moderno sólo se conserva en las expresiones *être (ou ne pas être) dans son asiette* ––encontrarse (o no encontrase) a gusto psicológicamente–– y *mettre à l'aise* ––procurar que alguien se sienta a gusto. la chica quiere que el visitante se vaya encontrando a gusto y que tome la confite necesaria para poder atender a su posterior pretensión: que la bese.

[181] *Une froid* (una frío) sería también un provincianismo, que he intentado sugerir con el giro popular y relajado: «me s'ha enfriao»...

[182] Evocación ingenua y sarcástica de un grabado popular que representa a Napoleón III, tras la victoria de Sarrebruck (2 de agosto de 1870).
Observemos una vez más el cromatismo del poema, que responde al cromatismo de la *estampa,* pero que vuelve a los colores emblemáticos de Rimbaud: rojo, amarillo, dorado y azul. Bien pudiera ser, también, un cuadro de la primera época de Manet.

[183] El texto francés dice *dada,* caballo, en lenguaje infantil.

deslumbrante, dichoso, pues lo ve todo en rosa[184],
feroz como el dios Zeus, manso como un papá[185];

abajo, los Bisoños, que se echaban la siesta,
junto a tambores de oro y cañones de grana[186]
se levantan, discretos. Pitou[187] se va vistiendo
y, vuelto hacia su Jefe, tanto nombre lo aturde.

A un lado, Dumanet[188] se apoya en la culata
del chassepot[189], no tiembla su cogote a cepillo[190]:
«¡Viva el Emperador!» Su vecino se calla...

Un chaco surge como un sol negro[191]... ––En el centro
Boquillón[192], de azulgrana, ingenuo, tras su tripa

---

184 Alusión, tal vez, a la carta optimista que Napoleón III dirigió a los franceses después de la batalla.

185 Contraste brutal: uno se pregunta quién sale peor parado, si Napoleón *o los papás.*

186 Recordemos que *la metralla* era metaforizada en *gargajos rojos.*

187 *Pitou* es el nombre genérico de los soldados ingenuos, como *Jacques* era el de los campesinos.

188 Nombre que debe de tener su origen en algún personaje real, pero que sirve para designar a un soldado crédulo, un poco estúpido, apto para que le cuenten las invenciones más inverosímiles, propias de los cuarteles.

189 Fusil empleado por los franceses durante la guerra de 1870. Podíamos haberlo traducido por *mosquetón,* preferimos dejar el nombre francés (es el de su inventor), con el fin de conservar el color histórico y la voluntad de realismo referencial de Rimbaud.

190 Con el pelo cortado a cepillo. El texto francés presenta ya la misma contracción, muy expresiva. Juegos de contracciones y de sobreentendidos que siguen en el texto hasta el final del poema, y que intentan reproducir la realidad ––la que se ve y la que se escucha vertiginosamente–– con los intermediarios sintácticos imprescindibles.

191 El *sol negro* (como el *sol fríO,* en Hugo, en Baudelaire, en Nerval y en La Tour du Pin) es ya una metáfora de la muerte de Dios y de la subsiguiente muerte del yo, en la poesía posrromántica. Aquí queda reducido a una dimensión plástica no exenta de ironía.

192 Personaje de un periódico satírico, *La Lanterne,* de Boquillon, ilustrado con dibujos, y que le gustaba enormemente a Rimbaud. Observemos, de paso, hasta qué punto la poesía de Rimbaud es circunstancial, en esta

emerge y enseñando su culo: «¿Y qué?...» ––pregunta.

Octubre del 70

22

EL APARADOR[193]

Un gran aparador tallado ––el roble oscuro
emana la bondad de los viejos, tan viejo;
está abierto, y su fondo vierte, cual vino añejo,
oscuras oleadas de aromas obsesivas[194].
Repleto, es una barullo de antiguas antiguallas,
sábanas perfumadas y amarillas, trapitos
de mujeres y niños, arrugados encajes,
toquillas de la abuela con pintados dragones.

En el encontraríamos medallones y mechas
de pelo blanco o rubio, retratos, flores secas
cuyo olor al olor de los frutos se mezcla.

¡Oh, viejo aparador, cuantas historias sabes!
y quisieras contarlas, por eso, incierto, crujes
cuando tus puertas negras lentamente se abren.

Octubre del 70

23

MI BOHEMIA[195]

época de su vida y ligada a la realidad inmediata.

[193] Poema de octubre de 1870; se integra en la temática del realismo de lo cotidiano, tan tratado por Rimbaud: presencia redundante de lo viejo, de lo oscuro y de lo insignificante.

[194] Esta identidad entre perfume y vino parece heredada de Baudelaire, es el que es una constante temática; véase, en especial, el poema *La cabelleras.*

[195] Para la comprensión y la apreciación más profunda de este soneto remitimos a nuestra *Introducción.* El poema tienen un alcance que va mu-

(Fantasía)

Me iba, con los puños[196] en mis bolsillos rotos...
mi chaleco también se volvía ideal,
andando, al cielo raso, ¡Musa, te era tan fiel!
¡cuántos grandes amores, ay ay ay[197], me he soñado!

Mi único pantalón era un enorme siete.
––Pulgarcito[198] que sueña, desgranaba a mi paso
rimas[199] Y mi posada era la Osa Mayor[200].
––Mis estrellas temblaban con un dulce frufrú.

Y yo las escuchaba[201], al borde del camino
cuando caen las tardes de septiembre, sintiendo

---

cho más allá de la anécdota exagerada de los vagabundeos de Rimbaud; es ya un anuncio de su condición de poeta vidente. La broma final (tan apreciada por S. Bernard) no nos parece tal; es la condición misma de la poesía rimbaldiana: llegar a la metáfora más sorprendente desde la vulgaridad de lo insignificante y cotidiano, gracias a la alquimia del verbo.

196 Conservamos la palabra *puños,* pues marca la obstinación y cierta rebeldía–– que le llevan al poeta a estos paseos errabundos y continuos por el campo.

197 Tenemos que tomar esta interjección, triplemente repetida, en su matiz irónico, tal como se usa en la conversación familiar; intentamos traducir con ella ese *oh! là la!,* admirativo, irónico y desenfadado, tan peculiar de los franceses, y que Rimbaud no duda en introducir en su poema, a pesar de su apariencia de ripio.

198 Recuperación del gesto de Pulgarcito en el cuento de Perrault: si en otras ocasiones son los objetos y gestos vulgares los que le sirven para hacer Poesía, aquí es el recuerdo literario más sencillo: el cuento infantil (infantil a Pesar de la perversidad que domina todos sus personajes, incluido Pulgarcito).

199 Observemos el valor expresivo que tiene, como en tantas otras ocasiones, el encabalgamiento.

200 En francés dormir al raso se dice dormir *à la belle étoile* (dormir bajo la bella estrella). La expresión de Rimbaud revitaliza el tópico familiar y le da una dimensión cósmica deslumbrante. Este tema, el de dormir al raso, es constante en la literatura francesa desde que Rousseau lo consagrara en un texto emblemático de las *Confesiones,* convirtiéndose en uno de los indicadores más acertados de la bohemia literaria francesa.

201 Rimbaud acaba de dar el salto del poeta visionario, capaz de escuchar a las estrellas.

el rocío en mi frente, como un vino de vida.

Y rimando, perdido, por las sombras fantásticas,
tensaba los cordones, como si fueran liras,
de mis zapatos rotos, junto a mi corazón.

24

CABEZA DE FAUNO[202]

En el follaje, estuche verde que el oro dora,
en el follaje, incierto y cuajado de flores
que florecen magníficas, donde un beso mora,
nervioso, mientras rasga los bordados primores,

un asustado fauno arquea su entrecejo,
mordiendo con sus dientes blancos las flores rojas.
Moreno, tinto en sangre, igual que un vino añejo,
su labio estalla en risas perdido por las hojas.

Y cuando, cual ardilla, por la fronda se espanta,
prendida de las ramas su risa se estremece;
y vemos, asustado por el pinzón que canta,
cómo El Beso de oro del Bosque se adormece.

1871

25

LOS SENTADOS[203]

[202] Poema de 1871, probablemente. Para apreciarlo en toda su perfección de joya parnasiana recomendamos volver a nuestra Introducción. La traducción no puede reproducir los juegos sutiles de la fonética, perfectamente adecuados a los juegos de la semántica: en ese misterioso paso del beso que dormita» *(le baiser ort)* al «beso de oro» *(le Baiser d'or).*

[203] Poema copiado por Verlaine en 1871, que nos cuenta el posible ori gen anecdótico del poema: las relaciones de Rimbaud con el bibliotecario de su

Costrosos, negros, flacos, con los ojos cercados
de verde, dedos romos crispados sobre el fémur,
con la mollera llena de rencores difusos
como las floraciones leprosas de los muros;

han injertado gracias a un amor epiléptico
su osamenta esperpentica al esqueleto negro
de sus sillas; ¡sus pies siguen entrelazados
mañana, tarde y noche, a las patas raquíticas!

Estos viejos perduran trenzados a sus sillas,
al sentir cómo el sol percaliza[204] su piel
o al ver en la ventana cómo se aja la nieve,
temblando como tiemblan doloridos los sapos.

Los Asientos les brindan favores, pues, prensada,
la paja oscura cede a sus flacos riñones
y el alma de los soles pasados arde, presa
de las trenzas de espigas donde el grano cuajaba[205]
Los Sentados, cual músicos, con la boca en sus muslos,
golpean con sus dedos el asiento, rumores
de tambor, del que sacan barcarolas tan tristes
que sus cabezas rolan en vaivenes de amor[206].

---

colegio, siempre sentado y reacio a levantarse para darle los libros que el niño le pedía. Pero estos *sentados* son metonimia de todos los que trabajan y se pasan la vida de manera sedentaria: oficinistas, estudiosos, burócratas, etc. Aquí la cotidiano se vuelve fantástico gracias al desarrollo en libertad de las excrecencias miserables de la materia y del espíritu. Como veíamos en la Introducción, no es necesario esperar a la *Iluminaciones* para encontramos con el Rimbaud visionario y surrealista: la alquimia del verbo es capaz de conseguir hallazgos tan deslumbrantes como el subconsgente.

[204] Neologismo atrevido que conservamos: el poeta convierte su piel en una tela resistente, en *percal.*

[205] En medio de la imagen grotesca y espantosa, florece la poesía de lo bello, de manera inesperada: la silla, con el asiento de paja, conserva en su recuerdo

[206] Metáfora marina que salva *los pobres sentados* (Rimbaud siempre salva a los míseros de alguna manera): ellos también sueñan amores, ellos también son capaces de emprender el viaje hacia los espacios lejanos; y el catalizador de esta huida imaginaria es, como en Baudelaire, la música.

––¡Ah, que no se levanten! Llegaría el naufragio...
Pero se alzan, gruñendo, como gatos heridos,
desplegando despacio, rabiosos, sus omóplatos:
y el pantalón se abomba, vacío, entorno al lomo.

Oyes cómo golpean con sus cabezas calvas
las paredes oscuras, al andar retorcidos,
¡y los botones son, en su traje, pupilas
de fuego[207] que nos hieren, al fondo del pasillo!

Mas tienen una mano invisible que mata:
al volver, su mirada filtra el veneno negro
que llena el ojo agónico del perro apaleado,
y sudas, prisionero de un embudo feroz.

Se sientan, con los puños ahogados en la mugre
de sus mangas, y piensan en quien les hizo andar;
y del alba a la noche, sus amígdalas tiemblan
bajo el mentón, racimos a punto de estallar.

Y cuando el sueño austero abate sus viseras,
sueñan, sobre sus brazos, con sillas fecundadas:
auténticos amores, mínimos, como asientos
bordeando el orgullo de mesas de despacho[208].

---

[207] La imagen nace del adjetivo que califica «pupilas», *fauve* (de color Pardo rojizo y, por extensión sinecdótica, animal salvaje con el pelo de ese color). La palabra contiene en francés una agresividad cromática, ampliada por su aplicación al mundo animal, que hemos traducido por «de fuego». Esa luz-pupila engancha, hiere la mirada, al brillar en el fondo de los corredores.

[208] En ningún momento podemos ver en esta estrofa, ni en las siguientes, cualquier matiz de crítica laboral («el sueño de estos 'sentados' habría sido robado a sus horas de trabajo», como dice S. Bernard); creemos que leer así a Rimbaud es banalizarlo. Lo que aquí importa es la deriva fantástica, visionaria: el paso de la realidad más anodina a la monstruosidad más deslumbrante: los hijos––sillas nacidos de estos amores, que rodean las orgullosas mesas de los despachos; ¡qué más se puede esperar de los sueños eró[t]icos de un funcionario!

Flores de tinta escupen pólenes como tildes[209],
acunándolos sobre cálices en cuclillas,
como a ras de unos gladios un vuelo de libélulas
––y su miembro se excita al rozar las espigas[210]

26

LOS ADUANEROS[211]

Los que dicen: ¡Rediós![212], los que dicen ¡me cagüen!
soldados, marineros, pecios de Imperio, viejos...
nada tienen que hacer ante los Nuevos Guardias[213]
que desgarran la azul frontera a hachazos[214].

Pipa en boca, faca en mano, hoscos, despreocupados
se van, cuando la sombra en el bosque babea
como hocico de vaca, con sus perros atados,
a practicar, terribles, sus juergas, en la noche.

Marcan con leyes nuevas a las nocturnas faunas[215]
agarran por el cuello a Faustos y a Diávolos.

---

[209] Uno tiene la impresión de que, después de un verso como éste, poco le queda por inventar a la vanguardia del siglo XX.

[210] Tras la visión deslumbrante, capaz de aunar surrealismo y un art nouveau que será propio del mundo de la joyería, el poema recae en la sordidez de la anotación sexual.

[211] Poema de 1871. Hace alusión, al parecer, a las aventuras de Rimbaud y su amigo Delahaye, como estraperlistas aficionados de tabaco, a lo argo de la frontera con Bélgica.

[212] En francés, *Cré Non* (apócope de *Sacré Nom de Dieu),* expresión con intención blasfema muy fuerte.

[213] Textualmente, «Soldados de los Tratados», creados para proteger las fronteras tras la última guerra.

[214] Acumulación de hiatos, con repetición de la *a,* que no hemos querido evitar, con el fin de provocar en el lector español un efecto similar al del verso francés.

[215] ¿Las prostitutas? Se iniciaría con ellas un acta de acusación contra la Policía fronteriza, en la que quedaría patente no sólo su comportamiento 'injusto' contra los contrabandistas, personificados por los personajes de Goethe ––Fausto––, y de Scribe (1791-1861) ––Fra Diávolo––, sino sus lujurias ante los cuerpos jóvenes de estos contrabandistas de ocasión a los que tienen que del registrar.

«¡Esto ya no es posible, viejos! ¡Soltad los bultos!»

Si su serenidad[216] se aproxima a los jóvenes,
el Agente es la presa de encantos que controla...
¡Ay de los Delincuentes que su palma ha rozado!

27

ORACIÓN DEL ATARDECER[217]

Como un ángel sentado en manos de un barbero,
vivo, alzando la jarra de profundos gallones,
combados hipogastrio y cuello, con mi pipa,[218]
bajo un henchido viento de leves veladuras.

Como excrementos cálidos de viejos palomares
mil Sueños[219] me producen suaves quemazones

[216] Cualidad del alma o título honorífico, que Rimbaud emplea para designar irónicamente a los Aduaneros.

[217] Título cuando menos irreverente (otoño de 1870) y provocador. El poema se corresponde ya con la época de degradación física y social que inicia Rimbaud. Provocar al burgués es lo único que importa. Ahora bien, no se trata de simple guarrada adolescente; el trasfondo religioso es más serio de lo que parece, y responde a todo el proceso de la poesía del momento, ligado al tema de *la muerte de Dios,* con la rabia y desencanto que esta *muerte* acarrea en algunos poetas criados en brazos de la creencia en un Absoluto ––y esclavos aún de esta creencia. El cielo, «l'Azur" de Baudelaire, de Mallarmé, de Gautier, ya está vacío. Lo que no impide que siga ahí, re memorando una ausencia. No olvidemos que los heliotropos son grandes flores azules ––de un azul cielo––, cuyo movimiento natural (tropía) les lleva a orientarse hacia el sol (helios). Estamos, a pesar de todo, frente a una oración sacrílega muy seria.

[218] La descripción responde de manera exacta, pero grotesca, a los dibujos que representan a Rimbaud por aquella época (representaciones no menos grotescas). Muy tieso, como sentado en sillón de barbería y con su pipa. Hemos preferido conservar el término técnico, *hipogastrio;* en el que se concentra, ridícula en su anotación técnica, esa `tiesura' del cuerpo del adolescente. Ello nos ha llevado a sustituir *Gambier,* la marca de la pipa de Rimbaud, por *pipa,* simplemente. A la hora de elegir pensamos que *Gambier* no le dice nada a un lector español actual, mientras que *hipogastrio* conserva todo su valor pedante y ridículo.

[219] La mayúscula nos indica la proyección transcendente de estos *Sueños;* las

y mi corazón, triste, se parece a la albura
que ensangrientan los oros ocres que el árbol llora[220].

Después, tras engullirme mis Sueños con cuidado,
me vuelvo y, tras beberme treinta o cuarenta jarras,
me concentro, soltando mis premuras acérrimas[221]:

manso como el Señor del cedro y del hisopo[222]
meo hacia el pardo[223] cielo, alto, alto, tan lejos...
con el consentimiento de los heliotropos.

28

CANTO DE GUERRA PARISINO[224]

quemaduras, la instancia dolorosa que los produce. En este contexto, la elección del *colombier* (palomar) como referente metafórico de los Sueños no es gratuita. La paloma es uno de los símbolos de la pureza (y frecuenta las alturas divinas de torres y campanarios); además, en francés, *colombier* sirve para designar la casa paterna. Tampoco podemos olvidar que la paloma, junto al cisne, es uno de los símbolos, por blanca y por alada, de los sueños de belleza parnasianos... que también se están derrumbando; pero que también lo es de la lascivia, lo que ha permitido una interpretación obscena del poema.

[220] Observemos, en medio de la reflexión autobiográfica, la anotación cromática llena de resonancias 'fauvistas'.

[221] No es la única vez que el acto de orinar está presente en la poesía de Rimbaud; sólo que aquí, la rabia y fuerza de esta meada trazará un arco que adquiere una proyección metafísica.

[222] El Señor de los judíos –-*y* de los cristianos. El *cedro del Líbano* es una de las plantas emblemáticas del pueblo de Dios que llegará a ser numeroso y fuerte como aquél; el hisopo, antes de ser el cacillo con el que se expande el agua bendita sobre los fieles, es una planta labiada aromática, propia de las regiones mediterráneas, con la que, sin lugar a dudas, se empezó a salpicar el agua bendita. Rimbaud, una vez más, muestra que se sabe bien su Biblia.

[223] Ya no es azul; hay quien dice que debido a la mierda que el hombre, que Rimbaud, ha lanzado a fuerza de blasfemias contra él: por eso es pardo.

[224] Poema de 1871. Plenamente comprometido con la historia que de lejos o

La Primavera ya llegó:
del fondo de las Fincas verdes,
el vuelo de Tiers y Picard[225],
desplegado, su esplendor teje[226].

¡Culos desnudos, locos! ¡Mayo![227]
Escuchad, pues, cómo nos siembran
Sèvres, Meudón, Bagneux y Asnières[228]
estas flores de primavera[229].

Tienen shakó, sable y tantán;
dejaron los viejos velones;
y canoas que jam... jam...jam...[230]
los lagos con sangre recorren.

De juerga, más que nunca, estamos
cuando por nuestras madrigueras

---

de cerca vivió Rimbaud. La parodia del poema de Coppée *––Canto deguerra circasiano––,* en el caso de que haya parodia, no invalida la voluntad de compromiso con la actualidad histórica, posterior a la Comuna y con el restablecimiento en el poder de la burguesía odiada.

[225] Thiers (1797-1877): periodista, escritor, político (jefe del «partido del orden), Primer Ministro encargado de la represión de la Comuna (conjuntamente con su ministro de Gobernación, Ernest Picard), presidente de la República en 1871. Autor de *Historia de la Revolución Francesa y* de *Historia del Consulado y del Imperio.*

[226] Cien mil hombres, frente a los doscientos mil insurrectos.

[227] El 22 de mayo de 1871, la Comuna se somete; pero durante una se mana continúan las escaramuzas sangrientas por París, en una auténtica guerra civil callejera.

[228] Pueblos del entorno parisino en el que se dieron batallas, tanto durante el enfrentamiento con Prusia como durante la Comuna.

[229] Posible e irónica alusión a las bombas que tiraban los ejércitos 'gubernamentales'.

[230] En francés, «qui n'ont jam... jam...» Posible a alusión a la canción Popular e infantil el *Pequeño barco* «qui n'avait jam... jam... jamais navigué» (que jam... jam... jamás había navegado). En medio del canto guerrero, surge, de nuevo, la alusión infantil: un mundo demasiado cercano aún, y la mejor manera de destruir el espacio de los mayores; al mismo tiempo, el juego antitético, frente a los lagos ensangrentados, hace más lacerante el espectáculo de muerte.

caen los rubios cabujones[231]
que alumbran auroras secretas.

Thiers y Picard son unos Eros[232]
raptores de heliotropos
que pintan Corots[233] a bombazos:
ya llegan zumbando sus tropos[234]

Tumbado entre gladiolos, Favre[235]
parpadea cual acueducto

con gemidos a la pimienta ...[236]
¡Son amiguetes del Gran Truco![237].

---

[231] Las bombas, antes flores de primavera, son ahora piedras preciosas.

[232] El verso francés construye un triple equívoco: «des Éros» puede significar: 1. de manera evidente, son unos *Eros* (diosecillos del amor), algo claramente sarcástico; 2. al hacer el enlace fonético con la s del artículo y la *É* del nombre, son unos *ceros (des zéros);* 3. pensando en la fonética vulgar que hace el mismo enlace al pronunciar *des héros,* aunque, según los cánones, la h aspirada impida hacerlo, son unos *héroes* (algo evidentemente sarcástico en boca de un *comunard.* En español podemos pronunciar la expresión ceceando el plural, y tendremos, al menos, un equívoco: también *son unos ceros.*

[233] El realismo preimpresionista de Corot (1796-1875) le sirve a Rimbaud como punto de comparación para sugerir el efecto cromático de los bombardeos.

[234] ¿Tropas o tropos? El texto dice *tropos;* pero se piensa en *tropas:* ¿juego de palabras que alude al mismo tiempo a los discursos de Thiers, buen parlanchín parlamentario, y a las tropas que ahora conduce? Lo importante es que, llegue lo que llegue, llega *zumbando* como si fuera una bandada de abejorros; el verbo *hannetonner* (de *hanneon,* abejorro) no existe en francés.

[235] Jules Favre (1809-1880), ministro de Asuntos Exteriores, fue el encargado de firmar el armisticio. Los gestos enigmáticos que se le atribuyen pueden referirse tanto a particularidades de su persona (grandes cejas arqueadas) como a su actitud compungida ante las desgracias de la nación.

[236] Para que estos personajes puedan llorar, es necesario que aspiren algo que estimule sus glándulas: la pimienta molida es muy efectiva al respecto.

[237] Del Gran Truco (engaño, fraude); pero Rimbaud, con las mayúsculas, nos obliga a leer su expresión desde la realidad histórica del Gran Turco (nombre dado, de manera general, al sultán de los turcos). Posible alusión indirecta (pensando en el *Canto de guerra circasiano)* a que son los artí-

La gran ciudad arde, a pesar
de vuestras duchas de petróleo:
será preciso que os vayais
para que empiece otro episodio...

¡Y los Rurales[238] que dormitan
agachapados, día y noche,
oirán las ramas, al romperse,
movidas por rojizos roces![239].

29

MIS PEQUEÑAS ENAMORADAS[240]

Un hidrolito[241] lagrimal lava
los cielos color de berza
bajo el árbol de tiernos retoños[242]
que vuestros cauchos[243] babea,

fices de la represión del pueblo francés, como los turcos lo fueron del pueblo circasiano ––vertiente septentrional del Cáucaso.

[238] Partido de los grandes terratenientes en la Asamblea Nacional de 1871.

[239] Verso enigmático, en el que sólo una cosa está clara: la amenaza que Pende sobre *los Rurales,* simbolizada por el *rojo* de los secretos movimientos que acompañan el desgajarse de las ramas.

[240] Poema de mayo de 1871. Somos de la opinión (no siempre compartida) de que la emergencia, en Rimbaud, de la misoginia, de la homosexualidad y de la vulgaridad soez no se debe a un cambio súbito, sino aún proceso de toma de conciencia de la realidad exterior y de su propia realidad física y psíquica; no se trata de conversiones bruscas (aquí la experiencia de un amor fallido junto a una chica «morena de ojos azules» ; allá la experiencia en el Cuartel Babilonia de París...); que estas experiencias existan sólo sirven para acentuar un proceso más profundo y más general.

[241] Producto farmacéutico salido de la destilación de flores aromáticas en agua. Aquí se trata simplemente de la lluvia.

[242] Retoños del árbol... y, tal vez, las jovencitas de buen ver y buen tocar que, en francés, son calificadas, de manera un tanto procaz, de *tendrons* (temerillas).

[243] Las botas de goma para la lluvia o, más probablemente, los impermeables.

blancos, con sus lunas singulares
y sus redondos pialatos[244]:
¡entrechocad vuestras rodilleras
mis adefesios amados!
En aquellos tiempos nos queramos,
¡mi azul y triste adefesio!
comíamos huevos al minuto
y murajes[245] color cielo.

Una noche me ungiste poeta,
mi adefesio rubio y garzo:
ven a mi lado, quiero azotarte
cuando estés en mi regazo.

Vomité tu crasa bandolina[246]
lustroso adefesio negro:
tú, mi bandolón[247] me cortarías
por lo sano, a ras del pelo.

¡Qué asco, mi saliva reseca,
adefesio pelirrojo,
emponzoña aún las trincheras

[244] Palabra cuyo origen y significado nadie ha encontrado (a pesar de los muchos esfuerzos de la crítica, según confiesa Fongaro, al principio de su artículo, «Drôles pialats» ––sospechosos pialatos––, en *Fraguemants rimbaldiques);* la dejamos, pues, tal cual en español. Sea lo que sea es redondo... ¿blanco, tal vez? ¿pechos, rodillas, glúteos... que se dibujan bajo el impermeable? Pertenecen, en cualquier caso, al espacio simbólico de la luna ––o de los lunares (suciedades de savia vegetal o semen, según opina el mismo Fongaro). De ser esto último (que no lo creemos, debido al adjetivo redondos), estas chicas, además de ser unas desconsideradas con el Poeta, serían un poco guarras.

[245] Planta primulácea, de color rosa o azul, que se empleó en el campo contra la hidropesía, la rabia y la mordedura de animales venenosos. Rimbaud muestra (y no será la única vez) un conocimiento preciso de las costumbres campesinas.

[246] Especie de brillantina fijador. No es una palabra muy francesa, al parecer.

[247] ¿La cabeza, el pene? da la impresión de que es lo primero. La expresión *tocar la mandolina* sólo se refiere en francés a la masturbación femenina,

de tus dos pechos orondos!

¡Pequeñas enamoradas mías,
cuánto y cuánto puedo odiaros!
¡Parchead con tristes bofetadas[248]
vuestras tetas, que dan asco!

¡Saltad, saltad, viejas escudillas
repletas de sentimiento[249];
vamos, saltad, a ser bailarinas
tan sólo por un momento!

Los omóplatos se os desencajan,
amores, amores míos:
con una estrella en el lomo, cojas,
¡a seguir con vuestros giros![250]

¡Y para colmo, yo he rimado
en honor de estos perniles!
¡Si os pudiera romper las caderas
y de mi amor redimirme!

Montón sin gracia de estrellas rotas[251]
volved a vuestros rincones
––Reventaréis en Dios, bien cargados
de ingnominia los serones[252].

[248] Puede parecer mentira, pero es así:––Rimbaud pretende que sus amantes pasadas se tapen los pechos a base de tortazos, como si éstos fueran chapas de metal que pudieran parchear la superficie camal odiada. Hay que decir que Rimbaud emplea una palabra, *fouffe,* que no existe en francés; es palabra propia de las Ardenas, según S. Bernard. La palabra crea un cierto distanciamiento enigmático.

[249] El sentimiento, por sentimentalista, será negativo en el universo afectivo de Rimbaud: huele a pequeño burgués.

[250] Recordemos que la *Venus Anadiomena ya* nos ofrecía esta visión negativa del cuerpo femenino; *y* nada *especial* le había ocurrido entonces a Rimbaud.

[251] Con el sentido de *fracasadas.*

[252] Dos versos bastante enigmáticos: devueltas a sus rincones, estas mujeres vivirán como asnos cargados de ignominia: la ignominia del trabajo

Bajo las lunas particulares
y sus redondos pialatos,
¡entrechocad vuestras rodilleras,
mis adefesios amados![253]

30

EN CUCLILLAS[254]

Tarde, cuando ya siente náuseas en el estómago,
el lego[255] Milotús, con su ojo en la tronera
por donde el sol naciente, calderón deslumbrante,
le lanza una migraña que le nubla la vista,
remueve entre las sábanas su barrigón de cura.

Se agita cual poseso bajo la manta parda,
se tira de la cama, y haciéndose un ovillo
tembloroso, asustado, cual viejo que comiera
su rapé, le es preciso, cogiendo su orinal,
blanco, remangarse hasta la ijada la camisa.

Agachado, aterido, con los dedos del pie
encogidos, temblando, al claro sol que ofrece
el oro de sus panes al pobre ventanal;
y la nariz del pobre, con resplandor de laca,
resopla al nuevo día, carnoso polipero.

.....
.....

cotidiano y, sobre todo, la ignominia de la sumisión ––a Dios... ¿O es en Dios donde podrán descansar de sus ignominias? El contexto religioso rimbaldiano, más ambiguo de lo que tantas veces se pretende, permite las dos interpretaciones.

[253] A pesar de todo, estas mujeres pasan a engrosar la galería de seres miseriosos sobre los que se vierte tanto la ironía y el sarcasmo como la ternura de Rimbaud.

[254] Poema de mayo de 1871. Grotesco y tierno. Si grotesco es el personaje, la naturaleza ––en este caso el sol y la luna–– se encarga de crear un halo de poesía que en cierto modo lo sacraliza.

[255] Personaje del mundo religioso, pues.

Se cuece a fuego lento, con los brazos cruzados,
con el labio en la panza: siente cómo sus muslos
se deshacen, al fuego, y sus calzas se tuestan;
con la pipa apagada, nota algo que se agita,
cual pájaro en su vientre, manso montón de tripas.

Duermen en tomo a él, los muebles en desorden,
torpes, entre jirones de mugre y vientres sucios;
taburetes, cual sapos extraños, se agazapan
en los negros rincones: abre el aparador
sus fauces de sochantre con torvos apetitos.

El calor nauseabundo hinche la estrecha celda;
el cerebro del pobre se atiborra de harapos.
Siente cómo los pelos crecen por su piel húmeda,
y a veces, entre hipidos de seriedad grotesca,
se escapa, removiendo el taburete cojo...

.....
.....

Y de noche, en los rayos de la luna que trazan
entorno a su trasero flecos de resplandor,
una mínima sombra se agacha, sobre un fondo
de nieve rosa, igual que si una malvarrosa[256]
Y una nariz quimérica va persiguiendo a Venus
por el cielo abisal.

31

[256] ¿Para qué se pone en cuclillas, en la nieve, frente a la luna?

LOS POETAS DE SIETE AÑOS[257]

A. M. P. Demeny

Y la Madre, cerrando el libro del deber[258]
se marcha, satisfecha y orgullosa; no ha visto
en los ojos azules y en la frente abombada,
el alma de su hijo esclava de sus ascos.

Durante todo el día sudaba de obediencia;
muy listo; sin embargo, algunos gestos negros
pintaban en sus rasgos agrias hipocresías.
En el pasillo oscuro con cortinas mohosas,
le sacaba la lengua, al pasar, con los puños
metidos en las ingles, frunciendo el entrecejo.
Una puerta se abría en la noche: la lámpara
lo alumbraba en lo alto, gruñendo en la lomera,
bajo un golfo de luz colgado del tejado.
Sobre todo en verano, estúpido y vencido,
pertinaz, se encerraba en las frescas letrinas[259];
y allí pensaba, quieto, liberando su olfato.

Cuando el jardín, lavado del aroma del día

---

[257] Poema de 1871; algunos piensan que de 1870. El poeta proyecta sobre el niño de siete años la visión del mundo que tiene a los dieciséis. Es una obra autobiográfica, pero es también una poética de la vida, del ensueño y de la escritura. Rebeldía del niño, en la primera estrofa; amistades inaceptables por la familia en la segunda; iniciación a la literatura y al amor en la tercera; atracción hacia la miseria social en la cuarta; presentimiento del viaje exótico siempre soñado y nunca realizado *(El barco ebrio),* hasta su partida hacia África.

[258] De los deberes y del deber moral.

[259] El *váter* como refugio es un tema muy propio de Rimbaud. Más tarde encontraremos fragmentos de poemas que llevarán ese título. Creemos que no sólo es la soledad y el frescor lo que lo llevan allí, sino, también, una complacencia coprófila; y así debemos interpretar las alusiones a ciertas comas *(virgules),* dibujadas en las paredes del cuarto que habitaron juntos Rimbaud y Verlaine, y a las que más tarde hará alusión este último... dibujadas ¿con qué materia? «El Cuarto, ¿no recuerdas sus formas evocadas / por mugre en sus paredes y por qué extrañas comas?» *(El poeta y la Musa).*

tras la casa, en invierno se inundaba de luna,
tumbado al pie de un muro, enterrado en la marga,
y apretando los ojos para tener visiones,
escuchaba sarnosos rumores de espaldares[260]
¡Compasión! sólo amaba a esos niños canijos,
que avanzan, sin sombrero, con mirar desteñido,
hundiendo macilentos dedos, negros de barro,
en mugrientos harapos que huelen a cagada
y que hablan con dulzura igual que los cretinos.
Y, si su madre al verlo, presa de compasiones
inmundas[261], se asustaba, la ternura del niño,
honda, se avalanzaba contra aquella extrañeza.
¡Está bien! Pues tenía el ojo azul ––¡que miente![262].

A los siete, ya hacía novelas sobre el mundo
del gran desierto, donde la Libertad robada
luce: ¡sol, bosque, orillas, sabanas! Se ayudaba
con textos ilustrados en los que, ebrio, veía
Españolas que rien y también Italianas,
y de pronto llegaba, loca y vestida de india,
––ocho años––, ojos negros, la hija de los obreros
de al lado ––una bruta, que un día le saltó,
desde un rincón, encima, agitando sus trenzas...
y al verla encima de él, le mordía las nalgas,
pues no llevaba nunca falda con pantalón[263]
––Y como ella le hiriese con puños y talones,
se llevó hasta su cuarto el sabor de su piel.

---

[260] Como el vagabundo de *Mi bohemia,* el niño es capaz de escuchar el mundo minúsculo de samas y mohos que invade las ramas de los espaldares.

[261] Es el niño el que es presa de compasiones, inmundas a los ojos de la madre, pues tienen como objeto esos harapientos sucios, indignos de la compañía de *un hijo.*

[262] En este caso se trata del ojo azul del hijo; así lo creemos, contrariamente a Bouillane de Lacoste: el niño eleva sobre la madre su ojo azul, en el que ésta cree ver arrepentimiento, aunque sólo hay rebeldía.

[263] En esta estrofa, la palabra poética avanza con un ritmo desenfrenado, con una sintaxis errabunda a la búsqueda de la anotación final: ese sabor a piel en la boca, con el que el niño, vencido vencedor, se retira a su cuarto.

Temía los tristísimos domingos de diciembre,
cuando, bien repeinado y en mesa de caoba,
leía en una Biblia de cantos color berza[264];
los sueños le oprimían cada noche en la alcoba.
No amaba a Dios; sólo a los hombres negros con blusa,
que veía, de noche, por el hosco suburbio,
donde los pregoneros, tras un triple redoble
de tambor, reunían entorno a las proclamas
el gruñido y los gritos de aquella muchedumbre.
Soñaba con praderas en amor, en las que olas
luminosas, perfumes y pubescencias de oro[265]
se agitan lentamente hasta emprender el vuelo.

Y al gozar, ante todo, con las cosas umbrías,
cuando en la habitación, con la persiana echada,
alta, azul, aunque llena de ásperas humedades,
leía su novela mil veces meditada,
cargada de ocres cielos y bosques sumergidos,
y de flores de carne que hacia el cielo se abrían,
¡vértigos y derrubios, fracaso y compasión!
––Mientras iba creciendo el rumor del suburbio
en la calle––, acostado, solo, sobre cretonas
crudas, y presintiendo la vela con furor[266]

26 de mayo de 1871

32

[264] Este color es una auténtica obsesión: campos del norte de Francia anegados en bruma helada hasta que se recogen las berzas en invierno... pero, también, comida del campesino pobre.

[265] El tema de las «pubescencias de oro» volveremos a encontrarlo en un poema del *Álbum de coña,* pero en un sentido muy diferente.

[266] Incluso en la ensoñación del viaje exótico, no son la melancolía (como en Baudelaire) o el *spleen* (como en Baudelaire *y* Mallarmé) los sentimientos que dominan el corazón del niño o del adolescente, sino ese furor, que es la marca inequívoca de la energía, del vigor mental, rimbaldiano.

LOS POBRES EN LA IGLESIA[267]

Aparcados en bancos de roble, en los rincones
de la iglesia que entibia su aliento, con los ojos
clavados en el coro dorado, mientras brama
la escolanía cánticos piadosos por sus fauces,
aspirando la cera como un olor de hogaza,
dichosos, humillados, cual perros que apalean,
los pobres del Buen Dios[268], el patrón y el señor,
ofrecen sus Oremus, irrisorios y obtusos.

¡Está bien ofrecerle bancos lisos a la hembra
después de los seis días en que Dios la maltrata!
pues acuna, revuelto en extrañas pellizas,
algo parejo a un niño que llora sin cesar.

Con las tetas mugrientas al aire, estas sopistas[269],
con la oración prendida en ojos que no rezan,
miran a las golfillas de triste pavoneo,
busconas bajo el ala del sombrero deforme.

Fuera, el frío y el hambre y el hombre con su juerga:
¡pues, vale! una hora más; después males a miles.
––Mientras, en torno a ellas, gime, ganguea, charla
un grupito de viejas con enormes papadas.

Y están los epilépticos y esos despavoridos
que todo el mundo huye en las encrucijadas;
y husmeando gozosos[270] en los viejos misales

---

[267] Poema de junio de 1871, central en la galería de los miseriosos rímbaldianos. Ahora bien, no todo es negativo en la visión de estos pobres: si su esencia, por pasiva, es abyecta, su condición social invita a la compasión, que es una forma de amor.

[268] Conservamos la expresión popular francesa, muy significativa de la ironía del poeta: *El Buen Dios,* al lado del patrón y señor.

[269] Pobres y que comen sopa: comida habitual del pobre que *ensopa* (empapa) el pan sobrante en caldos sospechosos (ése es el origen etimológico, antiguo neerlandés, de la palabra).

[270] La ironía aquí se hace cruel.

esos ciegos que un perro introduce en los patios.

Babeando una fe pordiosera y estúpida,
todos dicen su queja infinita a Jesús
que sueña en lo alto, lívido, por la luz amarilla,
lejos de flacos malos y de malos panzudos,

del olor de la carne y las telas mohosas:
farsa humilde y sombría de gestos asquerosos.
––Y la oración florece con frases escogidas,
y el misticismo adopta matices apremiantes[271],

cuando en la nave el sol muere, y pliegues de seda
sosos y verdes risas, las damas de los barrios
distinguidos, ––¡Jesús!–– las enfermas de hígado,
dan a besar sus dedos, en el agua bendita[272].

1871

33

EL CORAZÓN ROBADO[273]

[271] Esta premura sospechosa que impone el misticismo la volveremos a encontrar en *Las primeras comuniones.*

[272] Enfermas de hígado, por exceso de comida o por exceso de malos humores. Sin embargo, lo que más nos interesa son los desplazamientos adjetivales ––de las damas a sus vestidos y gestos––, produciendo efectos estilísticos sorprendentes: pliegues de seda *sosa,* risas *verdes.*

[273] Estamos ante uno de los poemas más misteriosos de Rimbaud. Enviado a su profesor Izambard en mayo de 1871, con una carta no menos enigmática, al menos para el profesor, en la que le anuncia su decisión de *ser vidente,* al mismo tiempo que pone gran empeño en que comprenda el significado profundo del poema. El profesor, sin embargo, no lo entiende y se enfada con lo que cree una farsa de Rimbaud. ¿Es el poema producto de su experiencia brutal en el cuartel Babilonia, en el que posiblemente fue violado o, en cualquier caso, objeto de bromas de un mal gusto irresistible? Pudiera ser, como ya vimos. El poema tuvo varios títulos: *Le Coeur supplicié* (El corazón sometido al suplicio), *Le coeur du pitre* (El corazón del payaso), *Le Coeur volé;* hemos optado por este último que, al concluir el poema, en el último verso, le da, a nuestro entender, su sentido profundo: a partir de ahora ya no puede existir el espacio del corazón ––del

¡Mi triste corazón[274] babea a popa,
mi corazón que colma el caporal[275]
y me vierten en él chorros de sopa,
mi triste corazón babea a popa:
con las bromas sangrientas de la tropa
que brama un carcajeo general,
mi triste corazón babea a popa,
mi corazón que colma el caporal!

Itiofálicos[276] y soldadinescos[277]
sus chistes sangrientos lo han depravado;
y de noche componen unos frescos[278]
itiofálicos y soldadinescos.
¡Oleajes abracadabrantescos[279]
llevadme el corazón, que sea lavado!
Itiofálicos y soldadinescos
sus chistes sangrientos lo han depravado.

---

amor, del sentimiento.

[274] No es preciso indicar de qué corazón se trata. ¿Ano o pene?

[275] Conservamos la denominación estrictamente francesa de ese grado militar. Empleándola en español, la palabra se bestializa un tanto; lo que no viene mal. Al mismo tiempo nos ayuda a conservar la estructura formal del poema, tan importante aquí, pues, tratándose de una sucesión de *triolets* perfectos, la forma frívola acrecienta el alcance desolador de la sustancia del poema. Hay quien piensa que la palabra se refiere a una marca de tabaco para mascar.

[276] El itiofalo es una amuleto en forma de falo en erección; aquí el adjetivo tiene un alcance más amplio, relativo al falo.

[277] Neologismo construido a partir de soldado. *Soldadesco,* palabra perfectamente española, no hubiera traducido el matiz callejero, risible, grotesco, del término francés.

[278] Pinturas o cuadros compuestos por las personas que participan en la bacanal.

[279] El poder purificador del mar lo volveremos a encontrar en *El barco ebrio;* allí servirá para lavar la materia vomitada. De su lado, el *Abracadabra re* ha sido fórmula mágica.

Cuando se agoten sus chimós[280] gargálicos[281]
¿cómo vivir, oh corazón robado?
llegarán con sus estribillos báquicos;
cuando se agoten sus chimós gargálicos
sentiré sobresaltos estomáquicos,
yo, el del corazón despedazado.
Cuando se agoten sus chimós gargálicos
¿cómo vivir, oh corazón robado?

Mayo de 1971

34

LA ORGÍA PARISINA
O
PARÍS VUELVE A POBLARSE[282]

¡Cobardes, aquí está! ¡La estación os vomita!
El sol ha enjugado con su ardiente pulmón
los paseos que un día ocuparon los Bárbaros[283].
Ésta es la Ciudad santa, sentada al occidente[284].

¡Vamos! se han prevenido los reflujos de incendios[285].
Ved los muelles aquí, allá los bulevares,
las casas sobre el cielo azul, brillante, ingrávido,
antaño constelado por un rubor de bombas.

[280] La pasta de tabaco mezclada con saliva. ¿Podemos darle otro significado más repulsivo? Juntemos las dos impresiones.

[281] Relativos a las gárgaras, a la garganta; pero relativos también al *gargalismo,* como aberración sexual.

[282] Poema enviado a Verlaine en agosto de 1871. El poema recrea la vuelta a París de los burgueses, después de la Comuna. Poema pues ligado a una circunstancia política muy precisa. Recuerdos de Leconte de Lisle, de Hugo y, en todo momento, la imprecación rimbaldiana mezclada con imágenes deslumbrantes.

[283] Los prusianos, que también vienen del Este.

[284] París, la Roma de Occidente. Calificativo que contrasta con el que de manera habitual recibe París: la Babilonia moderna (cfr. *Fortunata y Jacinta,* de Galdós).

[285] Como si los incendios fueran un mar, con flujos y reflujos.

¡Esconded los palacios muertos en cajoneras!
El viejo día loco refresca los recuerdos.
Ved el rebaño rojo de impúdicas nalgueras[286]:
locos, podréis ser raros, pues vais despavoridos.

Perras que vais en celo comiendo cataplasmas,
las casas de oro os llaman a gritos. ¡Id, volad!
¡Comed! La noche alegre con sus hondos espasmos
ha bajado a la calle. ¡Bebedores aciagos

bebed! Cuando amanece, con luz intensa y loca
que a vuestro lado husmea los lujos desbordados,
¿no os volvéis, frente al vaso, impávidos babosos,
con los ojos perdidos en blancas lejanías?

¡Tragad, para la Reina de nalgas en cascada![287].
Escuchad cómo suenan los eructos estúpidos,
¡desgarrados! ¡Oíd, cómo en noches ardientes
saltan con estertores, viejos, peleles, siervos!

¡Corazones mugrientos, bocas horripilantes,
más fuerte, ¡masticad! hediondos gaznates!
Que les traigan más vino a estos lerdos ignobles:
la andorga se os derrite de infamia, ¡Vencedores!

¡Desplegad vuestro olfato a las náuseas grandiosas!
¡Emponzoñad las cuerdas que esperan vuestros cuellos!
Posando, en vuestras nucas, sus manos enlazadas
el Poeta os impele, «i cobardes!, a ser locos».

Como andáis escarbando el vientre de la Hembra
teméis que tenga aún un estremecimiento,
y grite, sofocando vuestra infame camada[288]

[286] Pensando en el verbo *nalguear,* traducimos así «les tordeuses de hanches» (las que retuercen sus caderas al andar).

[287] ¿París, en plena *orgía?* No conocemos otra posibilidad.

[288] ¿Se refiere a los hijos de la burguesía? La pervivencia asegurada de la especie, que la mujer (ser negativo) destruye.

contra su duro pecho, con horrible apretón.

Peleles, sifilíticos, locos, reyes, ventrílocuos,
¿qué le puede importar al putón de París[289]
vuestras almas y cuerpos, harapos y ponzoñas?
¡Os zarandeará, hurañas podredumbres!

Y cuando hayáis caído, gimiendo contra el pecho,
derrumbados, pidiendo, locos, vuestro dinero,
la roja cortesana, la de las tetas bélicas
lejos de vuestros miedos, apretará los puños.

Después de haber bailado con furia en las tormentas,
París, tras recibir tan numerosos tajos,
cuando yaces, ahora, guardando en tus pupilas
luminosas, la dicha de un renacer salvaje[290].

¡Oh ciudad dolorida, oh ciudad casi muerta,
con tu rostro y tus pechos de cara al Porvenir,
ofrecida a la noche de mil puertas vacías,
y que un Pasado horrible podría bendecir:

cuerpo magnetizado para males enormes,
que te bebes la vida, espantosa, de nuevo,
al manar de tus venas un flujo de gusanos
blancos, mientras helados dedos rondan tu amor.

¡Y no está mal! Las larvas, las larvas macilentas
no podrán estorbar tu soplo de Progreso,
igual que las Estringes[291] no apagaron el ojo

---

[289] La alusión a la Roma de Occidente, ¿era sarcasmo o se ha ido destruyendo poco a poco?

[290] *Fauve,* en el texto francés: salvaje, pero también con el color rúbeo y llameante que siempre es positivo en el imaginario de Rimbaud. El adjetivo es el indicador que orienta el poema hacia una visión dolorida de París, con esperanza de futuro; olvidada poco a poco su condición de gran prostituta nocturna.

[291] Aves rapaces nocturnas, con cierta tendencia vampiresca. En la mitología eran seres femeninos monstruosos, provistos de alas y de garras, que

azul de las Cariátides[292] que inunda un oro astral[293].

Aunque sea espantoso verte cubierta así;
aunque nunca ciudad fuera cambiada en úlcera
tan hedionda, en medio de la verde Natura,
el Poeta te dice: «Tu Belleza es espléndida».

La tormenta te ha hecho poesía suprema;
el inmenso bullicio de las fuerzas te alienta;
tu obra hierve, la muerte ruge, ¡Ciudad ungida![294]
Amontona estridencias en lo hondo del clarín[295]

El Poeta[296] hará suyo el llanto del Infame,
el odio del Forzado, el clamor del Maldito;
y sus rayos de amor flagelarán las Hembras.
Su estrofa brincará: ¡Mirad, mirad, bandidos!
Sociedad, todo ha vuelto a su sitio: la orgía
llora su estertor viejo en el viejo prostíbulo;
y el gas, en su delirio, por las murallas rojas,

---

chupaban la sangre a los recién nacidos. Los ahuyentaba y perseguía la ninfa Cama con la rama de espino blanco que le había dado Jano.

[292] Figura femenina que sirve de columna o de pilastra.

[293] *Un oro astral que cae de las gradas azules* (del cielo), dice el texto francés. Algún critico ve en ello una alusión al ocultismo del que Rimbaud conocía algunos detalles. Creemos, más bien, que se trata de la poesía sideral, presente siempre en los procesos de simbolización rimbaldianos: esta Poesía marca el paroxismo de la emoción y de la atracción del límite imposible: el horizonte en continuo alejamiento; pero es también el espacio privilegiado de ciertos reductos cromáticos, singulares y extremosos, que sólo lo sideral puede sugerir––ciertos amarillos, ciertos verdes y azules... Y, como siempre, esta poesía luminosa y veloz contrasta con el contexto realista e innoble del conjunto del poema.

[294] Y el poeta, buen francés y buen republicano, recupera la dimensión sagrada de París: guía de la humanidad moderna.

[295] El clarín, de nuevo ––con ecos de V. Hugo–– como instrumento de la lucha de la humanidad; un clarín cuyo sonido es aún profundo y retenido.

[296] ¿Es ésta la misión del nuevo poeta, del poeta maldito: asumir la voz de los desheredados de todas las herencias? No parece que el simbolismo, salvo contadas excepciones, haya asumido esa misión. Como tampoco la ha asumido la poesía contemporánea, sumida en sus exquisiteces de burguesía psicoanalizable y saciada.

arde siniestramente hacia el pálido azul.

Mayo de 1871

35

LAS MANOS DE JEANNE-MARIE[297]

Jeanne-Marie tiene las manos fuertes,
manos oscuras que ha curtido el sol,
pálidas manos, como manos muertas.
––¿De Juana estas manos son?.

¿Han absorbido morenas pomadas
por el mar de la voluptuosidad?
¿han ido a templarse[298] en la luz de luna
que llena el estanque de paz?

¿No habrán ido a beber bárbaros cielos[299],
serenas sobre rodillas galantes?
o ¿no habrán enrollado enormes puros[300]
o traficado con diamantes?

[297] Poema de guerra. Si se admite que Rimbaud canta a las manos de las mujeres que defendieron ciertas plazas de París durante la Comuna, contra las tropas del gobierno, el poema sería de finales de mayo de 1871. Frente al tópico de la mano delicada, blanca y suave femenina, que hará furor durante el decadentismo, desde Gautier, ya, a Villaespesa, Rimbaud canta la mano fuerte y laboriosa. Hay en el poema un cierto regusto español que uno no sabe muy bien de dónde viene, a pesar de las indicaciones de los eruditos: alusión a don *Juan* de Gautier, alusión al poema *A Juana,* de A. de Musset, metamorfosis de Carmen (puesto que esta Jeanne-Marie hace puros...). Es posible que sólo sea un hallazgo de la rima, *Juaná,* para rimar con *tanná.*

[298] Como se templa el acero en el agua de la fragua. Resonancia arquetípica muy próxima del futuro poema de Lorca.

[299] En su socialismo, el poema no se olvida de la poesía exótica de los cielos extremos.

[300] Éste es el verso que aprovecha la crítica para hablar de una presencia sutil de la Carmen de Mérimé. Pienso que la imagen se integra, más bien, en la presencia de los mundos exóticos americanos que preceden y que siguen.

¿No habrán marchitado pétalos de oro
a los pies ardientes de las Madonas?[301].
Pero, en su palma brota y duerme, negra,
la sangre de la belladona.

¿Manos cazadoras de negros dípteros[302]
que se van, libando los azulones[303]
de las mañanas hacia los nectarios[304],
y que mezclan negras pociones?

¿Qué Sueño loco las habrá llevado
en insólitas pendiculaciones?[305]
Un extravagante sueño de Asias
de Kengavares[306] y Siones.

Estas manos no han vendido naranjas
ni se han bronceado al pie de los dioses:
estas manos no han lavado pañales
de niños ciegos y tripones.

No son manos de prima[307], ni de obreras

[301] No participan, pues, del espacio blanco de la virginidad de María; contrariamente, pertenecen al espacio negro y negativo del 'mal', simbolizado por el veneno de la belladona: la atropina, jugo de un color violáceo, casi negro, sacado de sus bayas. No por eso dejan de ser hermosas y mujeres; juego de palabras propiciado por la rima.

[302] La atracción que Rimbaud siente por los dípteros se hará patente en el soneto *Las vocales.*

[303] Neologismo que nos inventamos para responder al neologismo de Rimbaud, *bleuisons:* la tonalidad o la calidad azul de la mañana. De paso, recuperamos la acepción que esta palabra tiene en ciertos uso familiares: la flor del aciano menor.

[304] Glándula de ciertas flores que produce un jugo azucarado. Vemos, de nuevo, el amor de Rimbaud por los términos técnicos. Algo propio del Parnaso y de algunos simbolistas.

[305] Conservamos tal cual el neologismo de Rimbaud.

[306] ¿Kengaver? Ciudad de Persia.

[307] «De prima», simplemente, la hija de tus tíos; seres altamente peligrosos para los niños y adolescentes.

de frentes abombadas y que abrasa,
un sol ebrio de oscuros alquitranes,
por bosques que apestan a fábrica.

Son manos que desloman espinazos,
pero que nunca han hecho el menor daño;
fatales, con fatalidad de máquinas,
pero fuertes como un caballo.

Se agitan como si fueran hogueras,
y al sacudirse sus fríos temblores
sus carnes van cantando Marsellesas:[308]
¡nunca canta Kirieleisones![309]
Os pueden romper el cuello, mujeres
indignas, y triturar vuestras manos,
nobles mujeres, sucias de carmín
y de polvos ––manos de fango.

¡Vuelve tontos de amor a los borregos
el brillo de estas manos que enamoran!
Y el sol, en su esplendor, siembra un rubí
por su falange apetitosa.

Lunares y manchas de muchedumbre
las broncean, como pechos de antaño:
¡El dorso de estas Manos es la plaza[310]
que todo Rebelde ha besado!

¡Se han vuelto pálidas, con encanto,
a pleno sol, cuando de amor rebosa,

[308] Uno de los himnos revolucionarios, convertido en himno nacional francés. La violencia que contienen sus palabras le sientan bien a las mujeres de la Comuna y al propio Rimbaud.

[309] Rimbaud conoce bien sus latines y es capaz de descomponer las dos Palabras que inician la Misa, *Kyrie eleisón.* Nosotros, para mejor entendimiento del lector español, conservamos la expresión completa.

[310] ¿Metonimia o sinécdoque? Estas manos defendieron ciertas plazas de parís durante la Comuna: estas manos son, pues, esas plazas que todo rebelde venera como símbolo de la libertad preservada.

por el París en rebeldía, junto
al bronce de ametralladoras,

¡Pero, a veces, oh sacrosantas manos
en tus puños, Manos en las que tiemblan
nuestros labios nunca desembriagados,
grita el fulgor de una cadena!

Y en nuestro ser un sobresalto extraño
irrumpe, cuando quieren, Manos de ángel,
arrancaros la carga que os arrastra,
hasta que brota vuestra sangre.

36

LAS HERMANAS DE CARIDAD[311]

El joven cuyos ojos son brillantes, con cuerpo
moreno, que debiera ir desnudo a su edad,
con su frente ceñida de cobre, ante la luna,
adorado por Persas, Genio desconocido,

desbocado, aunque tiene ternuras virginales
y negras, orgulloso de su empeño primero,
cual los mares recientes, llanto en noches de estío
que se agitan insomnes en lechos de diamantes;

este joven, al ver la fealdad del mundo[312],
tiembla en su corazón ampliamente irritado,
y henchido por la herida profunda y permanente

[311] Poema de junio de 1871. Pertenece a la galería misógina de Rimbaud y es, al mismo tiempo que un grito contra la mujer y el amor, un autorretrato narcisista, en el que el poeta no sólo exalta su belleza física (nuevo Apolo Sauróctono), sino sus cualidades espirituales; esa suavidad perversa de la que hablan sus amigos.

[312] Esta contraposición, de la que Rimbaud toma conciencia muy tempranamente, es, a nuestro entender, la fuente continua del paulatino rencor autodegradante del joven poeta.

desea que su hermana de caridad venga a él[313]
Pero, Mujer, montón de entrañas, piedad dulce,
nunca fuiste hermana de caridad, no, nunca;
negra mirada, vientre en el que duerme roja
umbría, dedos leves, pechos bien torneados.

Ciega, que aún dormitas, con pupilas inmensas,
nuestro abrazo no fue sino nudo de dudas:
portadora de tetas, eres tú la que pende
de nosotros, ¡oh, duerme!, risueña honda Pasión.

Tus odios, tus perezas permanentes, tus faltas,
y tus brutalidades antaño padecidas,
nos las devuelves, todas, Noche, pero sin odio,
como el raudal de sangre que cada mes derramas[314]

Cuando la hembra, aguantada un momento, lo aterra,
Amor, canto a la vida y llamada a la acción,
llegan la Musa verde y la justicia ardiente[315],
y desgarran su carne con augusta obsesión[316]
Siempre conmocionado por calmas y esplendores,
dejado por las dos Hermanas implacables[317],

[313] Siguiendo la estela romántica y baudelairiana, Rimbaud identifica caridad y mujer, dándole a caridad su sentido más cristiano de amor para con el otro. Veremos cómo este sentido se irá degradando a lo largo del Poema, hasta convertirse en simple etiqueta sarcástica.

[314] Tras la imprecación, cierta conmiseración: a pesar de todo, la mujer es un ser herido.

[315] La poesía y la justicia. No creemos que el calificativo de Musa *verde* tenga algo que ver con la Musa de la Naturaleza (como dice algún crítico). Se trata, simplemente del valor positivo que tiene lo verde en el imaginario rimbaldiano; una Musa *verde* es mucho más musa que otra; de la misma manera que la justicia, para ser auténtica justicia, recibe un calificativo ígneo, *ardiente.*

[316] A pesar de que no hemos leído nada al respecto, nos parece que la sintaxis de esta estrofa es un tanto errabunda: no queda claro cuál es el referente de «l'épouvante» *(lo* aterra), en el primer verso, y de «le déchirer» (desgarran *su* carne), en el cuarto. Parece ser el poeta; pero la sintaxis no nos lo dice.

[317] ¿La ciencia y la naturaleza? ¿La poesía y la libertad? Los versos que siguen se inclinan por la primera interpretación. Ahora bien, el primer ver-

gimiendo con ternura tras la ciencia nodriza,
le ofrece al verde campo[318] su frente herida, en flor.

Pero la negra alquimia y los santos estudios
repugnan al herido, sombrío sabio altivo,
que siente alzarse en él atroces soledades.
Entonces, siempre hermoso, sin asco del sepulcro...

que crea en la gran meta, los Sueños o Paseos
inmensos, por la noche negra de la Verdad[319],
y que te llame, enfermo, en su alma y en sus miembros,
¡oh Muerte, misteriosa, oh Sor de caridad!

Junio 1871

37

LAS DESPIOJADORAS[320]

Cuando la frente infante, con sus rojas tormentas[321]

---

so de la estrofa siguiente (con regusto baudelairiano, en la alusión a la poesía como estudio de largas noches solitarias), nos impide continuar con el juego de oposiciones que, aquí, opondría ciencia a poesía; a no ser que la *negra alquimia* fuera también una metáfora (muy rimbaldiana) de la poesía.

[318] Preferimos traducir *nature,* aquí con minúscula, por *el verde campo;* Sin el alcance conceptual que puede tener el término francés en otros contextos.

[319] Más interesante que la invocación a la muerte es la evocación metafórica de ésta; entre los grandes tópicos *––Sueño, noche negra de la verdad* –– Y la evocación familiar *––Paseos inmensos––,* totalmente desmitificadora.

[320] Poema sin fecha precisa: no se conserva manuscrito, ni de Rimbaud ni de Verlaine. Si la anécdota es verdad y Rimbaud lo escribió tras pasar unos días en casa de las tías de su profesor Izambard, después de que hubiera estado en el calabozo durante una semana por viajar sin billete en el tren de Charleroi a París (septiembre de 1870), el poema puede pertenecer a la serie de la primavera del 71 o ser, incluso, anterior. No se puede especular sobre su perfección, con el fin de situarlo en fechas posteriores a la experiencia narrada; esta perfección Rimbaud la tiene desde hace mucho.

[321] La cabeza del muchacho es una tormenta de verano; lo importante es, sin embargo, el adjetivo *rojo.* Y poco importa que el origen de la metáfora sea (por deslizamiento metonímico) la frente roja del niño; roja por culpa de lo que ha tenido que rascarse o roja metafóricamente, debido a la naturaleza

convoca al blanco enjambre de los sueños difusos,
llegan junto a su cama dos hermanas risueñas[322]
con sus gráciles dedos de uñas argentinas.

Sientan al niño frente al ventanal abierto,
donde el aire azul baña torbellinos de flores
y por su denso pelo preñado de rocío[323]
sus dedos se pasean, seductores, terribles.

Él, escucha el cantar de sus hálitos tímidos
que expanden amplias mieles vegetales y rosas
y que interrumpe a veces un silbido ––saliva
que los labios absorben o ganas de besar.

Escucha sus pestañas latir en el silencio
perfumado; y sus dedos, eléctricos y suaves,
provocan los chasquidos[324], entre indolencias grises,
de los piojillos muertos, por sus uñas de reina.

Y un vino de Pereza sube en él, un suspiro
de armónica, capaz de llegar al delirio:
y el niño siente, al ritmo lento de las caricias,
cómo brotan y mueren sus ansias de llorar.

38

ígnea de su mente.

[322] ¿Las señoritas Gindre, tías de Izambard? «CAROUNA. La despiojadora» escribe Izambard, en una carpeta con cartas dirigidas a sus tías.

[323] Conocemos la hermandad profunda que existe entre Rimbaud, bohemio, y el rocío.

[324] Anotación de un realismo que provoca el escalofrío de los que vivimos la posguerra piojosa y chinchera, y que pone de relieve, más aún si cabía, el contraste entre la acción higiénica de las hermanas y la interpretación de ésta por parte del adolescente: ¿no es, al fin y al cabo, uno de los pocos actos de ternura que vivió Rimbaud? Es preciso ponerlo en relación con los azotes que recibiera Rousseau de niño, sobre el regazo de madame Lambercière ––uno de los gérmenes de la estructura sadomasoquista del amor, en el autor ginebrino.

LAS PRIMERAS COMUNIONES[325]

I

¡Hay algo más estúpido que una iglesia de pueblo
en la que diez mocosos, pegados a los muros,
oyen, cómo ganguea bisbiseos divinos
un negro[326] estrafalario, cuyos choclos fermentan:
mientras, el sol despierta, perforando el follaje,
los colores añejos de las toscas vidrieras!

La piedra huele siempre a la tierra materna.
Podréis ver montoneras de cascotes terrosos
en la campiña en celo que, inmensa, se estremece,
junto al trigo preñado, por los senderos ocres,
con arbustos canijos donde la endrina grana[327],
––nudos de zarzamora, rosales cagaleros[328].

---

[325] Poema-compendio del conjunto de actitudes confusas, pero vividas con gran intensidad, que Rimbaud tiene respecto de la religión. El pretexto es el tema de la Primera Comunión, acto emblemático del paso de la niñez a la adolescencia y arquetípico a la hora de situar al niño frente al tema de la pureza, necesaria para convertirse en morada de Dios, sobre todo si pensamos en `la segunda primera comunión', o Primera Comunión solemne, celebrada en sectores de la sociedad francesa tradicional, con once o doce años, tres o cuatro años después de la Primera Comunión privada; cuando el adolescente está en plena efervescencia corporal. Rimbaud trata el tema debido, tal vez, al hecho de que su hermana Isabelle acababa de celebrarla el año anterior, con diez años. Ahora bien, el texto nos obliga a imaginamos una primera comulgante algo mayor. Como siempre en Rimbaud, el texto transciende la posible anécdota y nos ofrece una extraña mezcla de seducción por el misticismo y de rechazo respecto de ciertas situaciones anímicas a las que el misticismo puede llevar. Y, como siempre que trata un tema religioso, una familiaridad profunda con el espacio y los ritos del catolicismo.

[326] Expresión familiar francesa, cargada de anticlericalismo, para referirse a un cura.

[327] La sensibilidad impresionista de Rimbaud se adelanta aquí al impresionismo provenzal de Zola y de Cézanne, en la captación del valor plástico de las tierras calizas, blancas y ocres de los paisajes mediterráneos.

[328] La crítica rimbaldiana no ha sabido ver, según parece, hasta qué punto la sabiduría del joven poeta está ligada a las prácticas y al vocabulario

Cada cien años hacen que estas granjas sean dignas
gracias a un encalado de agua azul y de leche[329]
y aunque podamos ver misticismos grotescos
junto a Nuestras Señoras[330] o al santo disecado,
moscas que huelen bien, a taberna o a establo,
se atiborran de cera en el suelo con sol.

El destino del niño está en casa, familia
de ingenuos menesteres y estúpidos trabajos;
y se van, olvidando que su piel hormiguea
donde el Cura de Cristo hundió sus fuertes dedos.
Y al Cura se le paga un emparrado umbroso
para que deje al sol estas frentes morenas[331]

El primer traje negro, el día de las tartas,
bajo Napoleón y el Niño del tambor,
estampas de colores, donde Josés y Martas[332]

---

campesino. Hemos traducido «rosiers f ireux» por *rosales cagaleros. Fuireux* es una forma local de *foireux* (relativo a la cagalera, *foire ––sic).* Esta crítica tan minuciosa no se ha explicado cómo puede ser *cagalero* un rosal, *y* entiende la expresión como `manchado por los excrementos de las vacas'. La cosa es, a nuestro entender, mucho más sencilla: en el campo, las raíces del rosal salvaje o escaramujo ––o rosal perruno–– han sido empleadas siempre como laxante; y en verdad lo son. Se trata, pues, de una simple metonimia de origen curanderil.

[329] El tema de la iglesia blanca, encalada, alcanzará su desarrollo sinfónico en *El pecado del cura Mouret,* de Zola (1874); aquí se trata de un simple apunte de gran valor simbólico. Los 'zolismos' de Rimbaud son mucho más abundantes y profundos de lo que se cree.

[330] El texto francés pone el artículo determinado delante de la advocación de la Virgen, «la Notre-Dame»; es éste un procedimiento popular que desacraliza con cierta ironía el término *Nuestra Señora.* No podíamos adoptar el mismo procedimiento en español. Hemos optado por ponerlo en plural. Algo queda de la intención rimbaldiana.

[331] Estrofa errática desde el punto de vista temático: primero, el destino familiar del niño, no asumido por Rimbaud; luego, el posible castigo fisico del cura; finalmente, la alusión al pago que recibe el cura de parte de la comunidad... Pero, a través de este deambular un tanto torpe, va emergiendo la contraposición entre iglesia *y* naturaleza: la oscuridad y el misticismo frente al sol y el disfrute de los sentidos: calor, visión, olores, sabores...

[332] Reléase la nota 330.

sacan la lengua con un amor excesivo,
y más tarde, dos mapas del día de la ciencia[333]
éstos son los recuerdos que quedan del Gran Día[334].

Las chicas llegan siempre contentas a la iglesia:
les gusta que los chicos la traten de putillas[335],
y adoptando unos aires... después de Misa y Vísperas[336],
ellos, predestinados al garbo cuartelero,
en el café, desprecian las casas honorables,
bien vestidos, bramando espantosas canciones.

El Cura, sin embargo, selecciona dibujos
para la infancia y, cuando, a su patio, de noche,
llegan los soniquetes lejanos de los bailes,
siente a pesar del cielo y de sus prohibiciones
cómo el ritmo le arrastra las piernas y los pies.
––La Noche negra arriba, pirata en cielo de oro[337].

---

[333] La crítica se sigue preguntado a qué dos *cartes* se refiere Rimbaud. En el caso de que sean *mapas* (geográficos), como parece ser, no está muy claro cuál es el referente de la expresión «el día de la ciencia», en los recuerdos de un niño: ¿regalos del día en que se gradúa? ¿recuerdo oficial de su paso por la escuela, como las clásicas fotografías españolas, con el mapa de España al fondo?

[334] Los adornos gráficos de una salita de pueblo: las cumbres de lo divino y de lo humano vistos, como siempre, desde la ironía; pero no olvidemos la importancia de la presencia napoleónica: él y su ejército.

[335] No podemos repetir el juego de palabras de Rimbaud: las chicas están contentas de ver cómo los *garçons* las llaman *garces* (chicas *y* putas, al mismo tiempo). En un contexto machista (el francés, como lengua, no es menos machista que el español) ––el femenino de *garçon* (muchacho) ha pasado a ser sinónimo de prostituta, como *filie, pucelle...* y muchos otros.

[336] La importancia social de la ceremonia religiosa de las Vísperas, el domino por la tarde, puede resultar extraña para un lector español.

[337] Da la impresión de que el poema, a pesar de su aparente unidad, está confeccionado con fragmentos cuya carpintería no está perfectamente ajustada aún. Esta sensación se acrecienta después de la parte VI, con la presencia de los puntos suspensivos que Rimbaud parece emplear cuando presiente que existe algún hueco en su poema; lo vimos en *Sol y carne* y en *Las respuestas de Nina.* Todos estos 'fragmentos' acaban con un verso magnífico que cae como un telón, cerrando el decorado imaginario, casi siempre en relación con una aparición nocturna. El poema es así una sucesión de cuadros más o menos bien encadenados.

II

El Cura ha distinguido entre los catequistas,
venidos de Suburbios[338] o de Barriadas Ricas,
a esta desconocida, pequeña y de ojos tristes,
frente amarilla y padres mansos como porteros.
«Y el Gran Día, eligiéndola entre los Catequistas[339],
Dios hará que sobre ella nieve el agua bendita.»

III

La noche del Gran Día, la niña cae enferma.
Mejor que en la alta Iglesia de fúnebres rumores,
llega el escalofrío ––la cama es un buen sitio––[340],
un temblor sobrehumano persistente: «¡Me muero!»

Y robando su amor a sus necias hermanas,
va contando, abatida, las manos sobre el pecho,
Ángeles y Jesuses, y sus brillantes Vírgenes...
y su alma, lentamente bebe a su vencedor.

¡Adonai!... En el eco de los nombres latinos,
cielos de moaré verde bañan Frentes bermejas,

---

[338] El poema dice en francés «Faubourgs» (suburbios); ahora bien, dudamos de que Rimbaud lo emplee en su acepción etimológica y más común ––barrios periféricos y marginales; acepción que la palabra no siempre tiene en francés (Faubourg Sant-Germain, F. Saint-Michel, etc.). Sin esta acepción, la palabra francesa es un sinónimo de *quartier* (barrio). ¿A qué viene, pues, la repetición? Y si no hay repetición, extraña esta rara alianza... que emborrona aún más el tema de los catequistas; ver nota siguiente.

[339] El único manuscrito que existe, copiado por Verlaine, repite Catequistas (aunque con mayúscula). ¿Se trata de un descuido del copista o de un descuido del propio Rimbaud? Un niño de Primera Comunión no puede ser un catequista (sí, un catequizado); pero tampoco puede ser un catecúmeno, como sugieren algunos críticos, al creer que ésa sería la palabra en la que pensaba Rimbaud. Pero, tanto Rimbaud como Verlaine sabían demasiado bien su lengua francesa y su religión; algo que no siempre ocurre con sus críticos, sobre todo esto último. Este 'descuido' nos invita a pensar, una vez más, en el carácter provisional del poema.

[340] La cama es un sitio mejor que la iglesia para disfrutar de esta mística enfermedad.

y manchados con sangre de los celestes pechos[341]
grandes tules de nieve caen sobre los soles.

––Y para sus purezas presentes y futuras
mordisquea[342] el frescor de tu eterno Perdón
pero, más que el nenúfar, más que las mermeladas,
tu perdón está helado, ¡oh Reina de Sión![343].

IV

Luego, la Virgen es sólo virgen de libro.
Los arrebatos místicos se quiebran tantas veces...
Y llega la pobreza de la estampa, que dora
el tedio, el color atroz y las viejas maderas[344].
Leves curiosidades, ligeramente impúdicas,
atormentan el sueño de azules castidades
que nace al rededor de las celestes túnicas
de tul con que Jesús vela su desnudez.

[341] La visión de la niña une en un mismo espacio imaginario el exotismo de los cielos verdes de Rimbaud y la iconografia sentimentalista, pseudorromántica de las iglesias del XIX: el Sagrado Corazón y el Corazón Inmaculado de María.

[342] No sólo es sorprendente la naturaleza 'fresca' atribuida al perdón, sino el modo que la niña tiene de gozarlo: mordisqueándolo, aunque el perdón sea algo demasiado 'frío' como para sorberlo.

[343] No podemos saber si Rimbaud pensaba en la Virgen cuando emplea la expresión *Reina de Sión,* pero no creemos que cometiera el error que le atribuye S. Bernard, al interpretar de manera arbitraria el texto del poeta. Menos aún se puede decir, como dice esta autora, que dicha expresión es una apelación de la Virgen en las *Letanías.* Rimbaud, como Zola (en *El pecado...)* sabía muy bien sus letanías y sabía que la *Reina de Sión* es la Iglesia ––ampliación metonímica de Jerusalén––, la que, según palabras de Jesús, puede perdonar o no perdonar. A la Virgen no le ha sido concedido este poder; sólo es mediadora.

[344] Rimbaud, tal vez sin saberlo, participa aquí de todo el devenir del espacio religioso que lleva a «los hijos del ateísmo», según la expresión de Sartre, tras la «muerte de Dios», a una experiencia laica y artística de lo sagrado, reducido a estampa, miniatura o tabla pintada. Pero también ha captado, como Baudelaire y como Mallarmé, que el tedio existencial *(l'ennui, le spleen)* es consecuencia directa (si no definitiva) de esta muerte.

Sin embargo, se empeña, con el alma angustiada,
con la frente en la almohada que perforan sus gritos,
en prolongar los brillos de ternura suprema,
y babea... Las sombras llenan casa y corrales.

La niña ya no aguanta, y se agita combando
la espalda: con la mano corre el dosel azul
para que la frescura de la alcoba penetre
la cama, hasta su pecho y su vientre que arden.

V

De noche, se despierta; la ventana está blanca;
en el ensueño azul del visillo inlunado[345],
la visión del domingo la arroba en su candor;
su sueño ha sido rojo. Sangra por la nariz[346];

y al sentirse muy casta y demasiado débil,
para saborear un Amor que renace,
tiene sed de la noche en la que se alza y cae
el alma, bajo el ojo de un cielo adivinado[347];

tiene sed, Virgen Madre impalpable, que baña
los jóvenes temores con sus silencios grises;
sed de la noche ardiente en la que corazón roto
derrama sin testigos su rebelión sin gritos.

---

[345] Es decir, empapado de luz lunar. Conservamos el neologismo creado por Rimbaud.

[346] Contraste cromático brutal que resuelve el juego de oposiciones entre el mundo de la pureza ensoñada y el mundo de la realidad sensual que estremece su cuerpo: ¿podemos ver en la sangre matinal de la nariz un desplazamiento metonímico de la menstruación? Es posible, pero no necesario para comprender el poema. La debilidad que sigue al despertar 'ensangrentado' nos sugiere esa arriesgada interpretación.

[347] De nuevo, un tema obsesivo de la poesía francesa posrromántica: el ojo azul del cielo, primero nido de dulzuras sentidas o presentidas y, más tarde, mirada irónica y silenciosa que presagia una ausencia.

Su[348] estrella pudo verla, con la vela en la mano,
haciéndose la víctima y la joven esposa[349],
bajar al patio donde una blusa se orea,
despertando, cual ánima, los duendes del tejado[350]

VI

Pasó su noche santa metida en las letrinas.
El aire se colaba, blanco, por la techumbre
hasta su vela, y parras vírgenes color púrpura[351]
caían, en cascadas, desde el corral de al lado.

La ventanita[352] era un corazón de luz
en el patio, y el cielo pintaba de oros rojos
los cristales; el suelo, que olía a lavadero,
cargaba[353] con la sombra del muro, negros sueños.

[348] Del mismo modo que Rimbaud tenía «mis estrellas», en *Mi bohemia,* la joven comulgante tiene su estrella ––¿duplicado simbólico del yo en el cielo?

[349] No creemos (en contra de la opinión de S. Bernard, que repite la de Gengoux) que se trate aquí de una parodia de «la expresión oficial» (!) *esposa del Señor.* Creemos que se trata, más bien, de una recreación de la parábola de las *vírgenes prudentes y de las vírgenes locas* que esperan, con las lámparas encendidas, la llegada del Señor; y aquí, el contexto doméstico (bajar, con una vela encendida, al patio donde está la ropa tendida) hace recaer la ironía sobre la joven esposa, siempre víctima; no sobre la Iglesia.

[350] «Los duendes negros del tejado». Creemos, frente a cualquier otro tipo de interpretación, que se trata simplemente de los gatos, *de noche siempre negros.*

[351] «Vignes folles» (parra virgen); la expresión es demasiado análoga, desde el punto de vista fonético y semántico, de «vierge folle» (las vírgenes locas del evangelio) como para no pensar en que ha habido un corrimiento metonímico entre la estrofa anterior y la presente; lo que nos confirma en nuestra interpretación de la nota 349.

[352] La de la puerta del retrete; pequeño orificio que tenía muchas veces, según los grabados que se conservan (y según los recuerdos infantiles), forma de corazón. La realidad le sirve al poeta para evocar, con esta pequeña presencia, todo el mundo sensible y religioso que, de momento, el poema ha abandonado.

[353] El manuscrito dice eles pavés (...) souffraient l'ombre des murs» (las baldosas (...) soportaban la sombra de los muros). Algunos ––R de René

.....
.....

VII

¿Quién dirá estos desmayos y este fervor inmundo,
y el odio en que se cambian más tarde, ¡sucios locos![354]
cuyo empeño divino deforma el mundo, incluso,
cuando la lepra, al fin, se coma el dulce cuerpo?[355].
.....
.....

VIII

Y, cuando hayan pasado, estos nudos[356] de histeria,
verá, bajo los tedios de la felicidad,
al amante que sueña en el blanco millón
de Marías, tras la noche de amor, con dolor[357]:

ville–– piensan que hay que corregir de la manera siguiente: «les pavés (...) soufraient l'ombre des murs» (echaban azufre, matizaban de color azufre los muros). Por nuestra parte, preferimos respetar el texto que nos ha llegado; por un lado, no carece de sentido: el muro, lleno de negros sueños, pesa, con su sombra espesa y negra, sobre el suelo; por otro lado, aunque la anotación cromática, aportada por el azufre proyectado en manchas sobre el muro, enriquece la paleta nocturna de Rimbaud, hasta convertir su cuadro en un auténtico *rembrandt.* ¿De dónde le viene al suelo esa carga de color azufre? ¿de los oros rojos del cielo, de noche? Es posible. No descartamos este adorno de la crítica, pero preferimos atenemos al manuscrito.

[354] ¿Los curas... cuya misión consiste en transformar el mundo, llevándolo de lo natural a lo espiritual, es decir, según la filosofía naturalista de Rimbaud, deformándolo?

[355] ¿Qué lepra? ¿El misticismo, capaz de pervertir las cualidades naturales del cuerpo? Es una posible interpretación, más verosímil que pensar que se trata de la lepra de la muerte, frente a la cual la religión se empeña, aún, en convertir al hombre en ser espiritual, transfigurado.

[356] Crisis, momentos... Respetamos la metáfora rimbaldiana (nudo, plexus, complejo) con regusto psicoanalítico.

[357] Estrofa bastante críptica, no aclarada en los dos puntos que siguen. Parece que ha habido un cambio temporal importante: la niña ya es mayor, ya tiene a su amante; esta situación crea una infelicidad cuyo origen parece estar en las experiencias místicas anteriores que han viciado su

«Te has muerto en mí, ¿lo sabes? He cogido tu boca,
tu alma, cuanto tenemos ––todo cuanto tenéis.
Pero yo estoy enferma: ¡quiero que me recuesten
con los Muertos saciados por las aguas nocturnas![358].

»Era joven y Cristo me ha ensuciado el aliento.
Me colmó hasta el gaznate de amarguras y de ascos[359].
Besabas mis cabellos profundos como lanas[360],

---

sentido del amor natural... Pero no llegamos a comprender qué puede significar que el amante sueñe «con el blanco millón de Marías ...» Creemos que esta estrofa y las siguientes no han alcanzado el nivel de ajuste sintáctico necesario para evitar los malentendidos e, incluso, la incomprensión del lector. A pesar de ciertas anotaciones de un expresionismo sorprendente, pensamos que el poema se ha ido desintegrando en un dialogismo cuya coherencia no siempre está conseguida. Ello nos confirma en la idea de que estamos ante un poema fragmentario e inacabado.

[358] Parece lógico pensar que habla la mujer, pero ¿a quién se dirige? ¿a Cristo, que muere en la mujer por culpa del sexo, asumido como impureza? ¿al amante, al hombre, a los hombres a los que les usurpa cuanto tienen en el acto de amor? En cualquier caso, la Mujer, cansada, sólo tiene como salida la invocación a la Muerte (al igual que el hombre, en *Las dos hermanas de caridad).* Tiene razón Gengoux cuando piensa que las aguas nocturnas portan un referente mitológico ––bíblico o griego; más bien bíblico, en este caso. Pero estas aguas nocturnas no son aguas muertas. Es preciso poner en relación este verso con el fragmento de *Prosas evangélicas* de nuestro autor. «Beth-Saida, la piscina de cinco galerías, era un un lugar de hastío. Era, según parece, un siniestro lavadero asolado por la lluvia y por el moho; los mendigos se amontonaban por escalones que bajaban hacia el agua, empalidecidos por los fulgores de la tempestad precursora de los relámpagos del infierno, bromeando acerca de sus ojos ciegos azules y sobre los trapos blancos o añiles que envolvían sus muñones. El agua estaba siempre negra (...). Es allí donde Cristo cometió su primera acción seria, con los infames enfermos» ––al curarlos e infundirles una esperanza.

[359] Como Cristo, por otro lado, apurando hasta la hez la copa del dolor. H. de Montherlant se acuerda, tal vez, de este contexto cuando pone en boca del Maître de Santiago: «Dios me ha dado hasta la saciedad la virtud del asco..»

[360] Como la cabellera de Rimbaud (cfr. *Las despiojado ras).* Es pertinente darse cuenta de estas analogías, pues el referente simbólico de *Las primeras comuniones* puede muy bien ser el propio poeta *y* su experiencia

yo me dejaba hacer... ¡Cómo os gusta besarlos,

»hombres!, que no pensáis que la más amorosa
es, bajo su conciencia de pavores ignobles,
la más prostituida y la más angustiada,
que el impulso hacia el Hombre[361] es siempre torpe error.

»Mi Comunión está tan pasada, tan lejos...
Pero tus besos, nunca he podido acogerlos:
y mi amor, y mi carne, por tu carne abrazada
hierve aún con el beso pútrido de Jesús.»

IX

Y el alma corrompida y el alma desolada[362],
verán cómo chorrean tus negras maldiciones.
––Y se habrán acostado sobre tu Odio intocable,
libres, para la muerte, de las pasiones justas[363]

¡Cristo! ¡Cristo! ladrón eterno de energías,
Dios, que durante siglos ungiste a tu tristeza,
remachada a la tierra, de oprobio y cefalalgia[364],
o arrastrada, la frente de la hembra del dolor.

---

precoz, aunque profunda, de una religión mística, cuyo fracaso, vivido de manera no menos precoz, ante la realidad del mundo y del sexo, le llevan al sarcasmo, y a buscar espiritualidad imaginaria en cielos verdes y malvas de otras latitudes. Sin pretender hacer de Rimbaud un *místico salvaje* (P. Claudel), que no es, su experiencia de la vida no puede ser desligada de esta experiencia religiosa ––en el desencanto.

[361] El dolor es siempre salvador; es lo que salva a la mujer, como a todos los miseriosos, a pesar de la misoginia nmbaldiana. El verso es, sin embargo, ambiguo, al referirse a los Hombres con el pronombre *Vous* (vosotros o vos, en francés). ¿Y si no se refiriera a los Hombres, sino a Cristo? Creemos que se refiere al Hombre, como entidad abstracta. El verso crea, entonces, una delicada dependencia del amor humano (no sólo imposible, sino erróneo) respecto del amor divino ––si uno ha sido tocado y 'corrompido' por este amor.

[362] ¿Mujer (corrompida) y hombre (desolado), o sólo mujer (corrompida y desolada a la vez)?

[363] A las que uno tiene derecho por naturaleza.

[364] Observamos, incluso aquí, el gusto por el término científico.

Julio de 1871

39

EL JUSTO SE SENTABA...[365]

El Justo erguía, recto, sus sólidas caderas:
un rayo le doraba los hombros; el sudor
me invadió: «¿Quieres ver bólidos que rutilan[366]
y, puesto en pie, escuchar cómo zumba el fluir
de los lácteos astros y enjambres de asteroides?

---

[365] Poema de julio de 1871, según un manuscrito de Rimbaud (que se creyó copia de Verlaine) y al que los críticos han ido dando forma más o menos definitiva paulatinamente, al ir descifrando, una tras otra, estrofas que sus colegas anteriores habían sido incapaces de leer. No lleva título aunque en algunas ediciones vaya encabezado por *El hombre justo. Fragmentos.* De fragmentos se trata en verdad, como en el poema anterior: parte completa o sucesión de fragmentos de un posible poema mayor al que hace alusión Verlaine: *Les veilleurs* (Los vigilantes). Diatriba contra Dios, como en toda la obra de Rimbaud, el texto no nos permite, sin embargo, aplicarle al poeta el título de «el *otro* enemigo de Dios», como hace S. Bernard (el enemigo primero sería Lautréamont): creemos, cada vez más, que el regusto anticlerical de unos falsifica a Rimbaud tanto o más que el regusto clerical de otros, al quererlo convertir en un místico. Rimbaud es un tocado por el ala de Dios que conserva de Su paso un placer doloroso que no puede anular su odio, pero también, una incapacidad para adentrarse en un mundo `moderno' que ha perdido su sentido sin Él.

[366] ¿Quién habla: el poeta al justo? Y ¿quién es el justo? Veremos que su figura se irá cargando con la simbología de Cristo en el Monte de los Olivos (con lo cual el poema se integra en la cadena de textos que nos llevan del *Getsemaní,* de Lamartine, al *Monte de los Olivos,* de G. de Nerval, en una deriva histórica en la que se va configurando simbólicamente el tema de la muerte de Dios ––en la muerte de Cristo). Ahora bien, su figura se irá cargando también con alusiones que nos obligan a referimos al justo como un trasunto simbólico de todos los hombres justos de la Historia (que creen en el Ideal): figuras irrisorias *(el poeta pelele* de Baudelaire, *el poeta-gafe* de Mallarmé, *el poeta-pierrot* de Verlaine) de los que la figura de Cristo es símbolo, del mismo modo que durante el Romanticismo triunfante lo fue del *poeta-mesías* (Lamartine e Hugo). El texto se enriquece, así, con muchos matices y llega mucho más lejos que el ridículo anticristianismo que le atribuye la crítica ‘de izquierdas’. Existe destrucción del símbolo; Pero esta destrucción arrastra tras sí todo tipo de esperanzas y valores.

»En farsas nocturnales alguien te está espiando.
Oh justo. Te es preciso un techo. Calla y reza,
tapado por las sábanas, dulcemente purgado,
y si algún errabundo llamara a tu ostiano[367],
le dices: "¡Márchate, Hermano, estoy lisiado".»

Pero el Justo seguía de pie, en el espanto
azulón de la hierba, debajo del sol muerto[368].
«Y, ¿no pondrás en venta tus tristes rodilleras,
oh Anciano? ¡Peregrino sacro, Bardo de Armor[369],
Llorón de los Olivos, mano que el amor calma!

»Barba de la familia[370], puño de la ciudad,
creyente manso: ¡Alma que se derrama en cálices[371],
majestades, virtudes, amor y ceguedad,
¡Justo!, más tonto y más inmundo que una perra.
¡Yo soy aquel que sufre pero se ha rebelado![372].

---

[367] Clérigo guardián de la puerta de la iglesia; aquí, tal vez, simplemente, puerta.

[368] El *sol muerto* no es una simple alusión anecdótica al sol que se apagó, según los Evangelios, cuando Cristo murió. Este *sol muerto* se integra en la cadena de soles ya aludidos en nuestras notas ––*sol crepuscular* de Hugo, *sol ahogado en sangre* y *sol vacío* de Baudelaire, *sol negro* de Nerval, etc.–– como metáforas de la 'muerte de Dios'.

[369] Rimbaud convoca bajo la figura de Cristo agonizante todas las instancias del ideal, las que más ha amado y las que más odia: la vejez patriarcal, la peregrinación hacia otros mundos, la poesía personificada en Ossian (Bardo de la Bretaña mítica), el mismo Cristo «teste hasta la muerte», la mansedumbre, etc.

[370] Metonimia del sistema patriarcal; pero, alusión, tal vez, en la acepción popular de la expresión «Quelle barbe!», al aburrimiento, al cansancio, al hastío que genera la presencia paterna.

[371] Clara alusión a una de las metáforas más empleadas por la poética romántica: la poesía es *llanto que se derrama* de la urna o del cáliz del alma.

[372] Verso que responde, en eco, a la última estrofa del poema de A. Vigny, El *Monte de los Olivos.* Pero, en el poema de Vigny, es el justo quien se rebela contra el silencio de Dios: «Si el cielo nos dejó como un mundo abortado / El justo enfrentará su desprecio a la ausencia / Contestando, tan sólo, con su frío silencio / a este silencio eterno de la Divinidad.»

»Me río a carcajadas, oh estúpido, me muero
de risa en la esperanza de tu burdo perdón.
Estoy maldito[373], sabes, borracho, loco, lívido.
¡Y qué quieres! Pues vete a dormirte, oh Justo,
¡Poco me importa a mí tu torpedo cerebro!

»¡Tú eres el justo, ¿no?, el justo, y eso basta!
Hay que admitir que, mansas, tu ternura y razón
resoplan en la noche igual que los cetáceos[374],
que te has hecho proscrito, y que vomitas trenos[375]
por espantosas flautas[376], caducas y chascadas.

»¡Y eres ojo de Dios, cobarde! Pero, incluso,
si el frío de sus pies me oprimiera la nuca
eres cobarde. ¡Oh frente infectada de liendres!

---

[373] Asunción del *cainismo* ––condena, destino y rebelión–– que domina casi toda la poesía francesa posterior al romaticismo y que justifica, teológicamente (y no sólo desde el punto de vista anecdótico o social), la expresión consagrada por Verlaine: *los poetas malditos.*

[374] Imagen sorprendente que lanza el tema de Dios hacia los mares más extremos.

[375] Cánticos tristes, como los del poeta romántico.

[376] Nos atrevemos a darle al texto de Rimbaud un sentido que nadie, al parecer, ha sabido darle. Donde nosotros traducimos «espantosas flautas», el texto francés dice «effroyables becs-de-cane» (con una *n* ––corregido así por los críticos). Éstos, haciendo conjeturas, no saben qué sentido darle a esta última palabra. Si la tomamos en su sentido real `picaporte', la frase es incongruente, y de nada habría servido una corrección ortográfica para poner en el poema una palabra que significa *pico de pata,* por alusión a la forma de ciertos picaportes. Pero R mbaud escribió (y hay que respetarlo) *becs-de-canne,* con dos *enes* (picos de caña), que, a priori, no significa nada en francés; a no ser que pensemos en que las flautas fueron originariamente *cañas* perforadas, y que a la embocadura de las flautas se les llame *bec* (pico) de ahí que existan *flautas traveseras* (en las que no se sopla por la extremidad) *y flautas de pico* (en las que se sopla por una extremidad cortada de manera sesgada, en forma de pico). Y así, el justo (poeta aquí) sopla sus melodías tristes en *picos de flautas rotas y caducas:* nueva alusión a la poesía pasada, inservible, por ser sentimental, como veremos en el poema que sigue. La lógica poética de Rimbaud es aplastante, incluso cuando se inventa palabras.

Sócrates y Jesús, Santos y Justos ¡qué asco![377].
¡Respetad al Maldito supremo, en noches cruentas!»

Todo esto vomité sobre el mundo, y la noche
blanca y tranquila henchía el cielo en mi delirio[378].
Y, cuando alcé mi frente, el fantasma se iba,
llevándose el atroz sarcasmo de mis labios...
¡Venid, vientos nocturnos, para hablarle al Maldito!

Mientras, silencioso, bajo enormes pilastras
de azul[379], desperezando los cometas y nudos
del universo, enorme conmoción sin desastres,
el Orden, cual vigía, rema en el firmamento
y de su draga en fuego brotan hileras de astros[380].

¡El justo, que se vaya, atada la corbata
del oprobio a su cuello, rumiando mi pesar,
dulce como el azúcar en el diente podrido.
––Como la perra, tras la embestida del perro,
lamiéndose el costado del que cuelgan sus tripas.

¡Que invoque caridades mugrientas y progresos... ¡[381].
––Yo desprecio los ojos de esos chinos panzudos––
y luego tararee como un montón de niños
que van morir, tontos de imprevistas canciones:
¡Justos, nos cagaremos en vuestros vientres huecos!

---

[377] Creemos que después de este verso (y de tantos otros) no se puede Polarizar la lectura del poema en tomo al tema de la religión: el justo trans-ciende la dimensión de un Cristo puramente teológico. No verlo es ceguera sectaria.

[378] El poeta, vidente ya, pero profeta aún, adopta la misma retórica (grandilocuente) de V. Hugo en *Las Contemplaciones,* en especial en «Lo que dice la boca de la oscuridad».

[379] Azul, como metonimia del firmamento, con valor sustantivo.

[380] La poesía cósmica, con alguna pedantería pseudocientífica, es capaz de ir desgranando una cuantas metáforas deslumbrantes a lo largo de la estrofa.

[381] Nueva palabra que impide focalizar la lectura del poema sólo en la figura de Cristo y en el cristianismo. El poema se refiere a todo un espacio cultural específico del XIX.

Julio de 1871

40

LO QUE SE LE DICE AL POETA A PROPÓSITO DE LAS FLORES[382]

A Monsieur Théodore de Banville

I

Arrastrado hacia[383] negros azules[384]
donde el mar de topacios palpita,
se abrirán en tu noche los Lilios[385],
del éxtasis ––lavativas.

Y en nuestra época de sagú[386],
cuando las plantas son laboriosas,
el Lilio beberá azules tedios
en tus Prosas[387] religiosas.

---

[382] Poema de julio de 1871. El poeta se lo dedica al enorme poeta Théodore de Banville, como homenaje (no olvidemos el deseo de Rimbaud de publicar en su revista) y como parodia, no sólo del poeta aludido, sino de toda la poesía parnasiana y simbolista, excesiva y encantadoramente floral, dado el valor plástico, formal y cromático que ofrecen las flores.

[383] La expresión francesa «Ainsi, toujours, vers...» (Y así, siempre... hacia), hace más patente la parodia secreta del inicio de *El Lago* de Lamartine: «Y así, siempre arrastrado hacia nuevas orillas.»

[384] Rimbaud, con un simple calificativo, destruye la metáfora del *azur,* como espacio de lo absoluto ––estético o metafísico. Mallarmé anda haciendo lo mismo en su silencio; pero de diferente manera: de la bóveda del cielo, hecha añicos, sólo quedarán fragmentos.

[385] En la siempre difícil traducción de *lys* al español, hemos optado por la más culta y modernista; resalta mejor la metáfora profanadora: las azucenas como lavativas del éxtasis poético.

[386] Fécula de una planta tropical, de la familia de las arenáceas; el término pone de relieve el exotismo rimbaldiano, pero es indicio, también, de su obsesión colonial; al mismo tiempo que la metonimia vierte todo el ridículo posible sobre la época industrial, así metonimizada.

[387] No olvidemos la constante parnasiana y simbolista que lleva a titular como «prosas» a los libros de poesía: *prosas religiosas, prosas profanas...*

Soneto del ochocientos treinta[388],
el Lilio del señor de Kerdrel[389],
el Lilio que se da al Menestril,
el amaranto, el clavel[390].

Lilios, más Lilios, ¿dónde se meten?[391].
Pero en tu verso, como las mangas
de Pecadoras de andares suaves,
se agitan sus flores blancas[392].

Y siempre, Querido, al darte un baño,
tu camisa de rubias axilas
se llena, sobre inmundos miosotis.
con las matinales brisas.

El Amor sólo abre su fielazgo
a las Lilas ––¡columpios de brisa!
y a las Violetas del Bosque, dulces
gargajos de negras Ninfas![393].

---

[388] El soneto ––su exigencia formal, la perfección clausurada de sus catorce versos–– volverá a estar de moda con el Parnaso. No olvidemos que gran parte de la poesía de Baudelaire, de Rimbaud, de Mallarmé, y parte de la de Verlaine, encuentran en el soneto su mejor modo de expresión.

[389] Partidario de la monarquía.

[390] Clara alusión a los juegos florales (de Toulouse, en particular), y a las flores concedidas a los poetas en estos juegos.

[391] Sin dudas, en los versos de Villaespesa.

[392] El juego metonímico creado por el poeta es un tanto enrevesado: el verso es vestimenta, la poesía pecadora mujer y... del mismo modo que flotan en las telas que cubren a éstas, los lilios flotan por los versos del poeta cual si éstos fueran vaporosas telas; juego paródico que continúa en las estrofas siguientes.

[393] Sorprendentes estos *dulces gargajos de negras Ninfas.* El empleo de la mayúscula nos impide pensar que Ninfas pueda tener un significado relacionado con el segundo estadio de la metamorfosis de los insectos, como sugieren algunos exégetas. El calificativo *negras* no parece justificado ––incluso si son bubas (casi siempre de color ébano), incluso si es una licencia de poeta para designar a las flores) llamadas ninfeas; éstas sí, totalmente parnasianas y simbolistas...¿Pero existe mayor perversión simbolista que llamar a las emblemáticas Ninfas (flores o presencias femeninas) *negras*

II

¡Poetas, incluso si tuvierais
a las Rosas, las Rosas hinchadas,
rojas, sobre tallos de laurel
orladas con mil octavas[394],

o si Banville, en forma de nieve,
las lanzara, rolando, sangrientas[395],
hiriendo el ojo del forastero
en su lectura malévola...

en nuestros bosques, en nuestros prados,
Oh, fotógrafos de alma serena,
la Flora es tan variada como
los tapones de botella![396]
Qué cruz de vegetación, franceses,

Ninfas, cuando la mayor expresión de la belleza era su blancura?

[394] Todas las flores son objeto de burla y, de soslayo, de poesía. Aquí la rosa, la flor más clásica de la poesía. No estamos tan seguros de que estas *octavas* hagan alusión, como piensa S. Bernard, a los versos octosílabos –– nada *inflados y* muy poco 'clásicos'. Pensamos que hacen alusión más bien (y el saber poético de Rimbaud nos permite pensarlo, aunque en francés no sea de uso muy frecuente) a la estrofa así denominada; tan propia de la poesía renacentista y barroca, y tan grandilocuente. Pero, pensándolo bien, ¿se trata, acaso, de rosas o, más bien, de adelfas...? En francés, la adelfa es el *laurier-rose;* así se entiende mejor que estas rosas aparezcan sobre tallos de laurel. El poeta no hace sino jugar con la palabra, con la poesía y con el lector.

[395] Demasiado garcilasistas (es decir, demasiado renacentistas); estas rosas de la obsesión por la belleza: «Las blancas rosas, por allí, cortadas, / tornaban con su sangre coloradas.» Se comprende mejor, al considerar estas cosas, cómo el Parnaso es necesario para la vuelta del renacimiento y del barroco, con vistas a la configuración de la poesía modernista.

[396] La flora, como tema poético, ha llegado a su fin; sobre todo si el poeta se limita a describirlas (fotógrafo) o a repetir lo ya dicho; sobre todo si se trata de la flora autóctona (y no de la exótica); e, incluso si se trata de la exótica (y no de la que crea la imaginación del poeta, fuera de toda referencia realista). Y éste es el devenir de la creación semántica rimbaldiana.

colérica, ridícula y tísica
por la que el vientre de los pachones
navega, al caer el día[397] ;

qué cruz, tras los dibujos odiosos
de azules Lotos y de Heliantos,
para las Primeras Comuniones,
de estampas rosas con santos!

La Oda al Azoka qué[398] bien rima
con la estrofa en ventana de putilla;
mientras, mariposas deslumbrantes
cagan en las Chirivitas.

¡Viejos follajes y viejos galones!
¡Dios, qué vegetales virguerías!
¡Flores extrañas de los Salones!
¡Echemos a las avispas

estos fofos llorones florales
que Granville[399] hubiera apadrinado
y que amamantaron los colores
de aciagos astros opacos![400].

¡Vuestros jipidos de caramillo[401]
dan glucosas la mar de preciosas!
––¡Cuántos huevos fritos con sombrero,
Lilio, Rosa, Lila, Azoka!...

---

[397] A pesar de todo, esta flora campestre es el mar imaginario por el que navega el barco, no menos fantasma, del perro pachón.

[398] Juego cacofónico buscado por Rimbaud, para reírse de la obsesión parnasiana por las aliteraciones sorprendentes.

[399] Granville había publicado *Flores animadas,* libro que Rimbaud comenta con su profesor Izambard, en 1870, en términos despectivos.

[400] Por oposición a los astros *claros y* a las estrellas *claras* del universo benéfico rimbaldiano.

[401] Alusión a la poesía elegíaca e idílica postromántica; este verso va al encuentro de aquel, enigmático, que nos hablaba *de picos de caña.*

III

Blanco Cazador que vas sin medias
por los blandos pastizales pánicos
¿no puedes, no debes, ensanchar
tu sapiencia de botánico?

Querrás sustituir, mucho me temo,
la cantárida a los grillos rojos
y las Floridas a las Noruegas:
y al Rin azul Ríos de oro[402].

Pero, Querido, el Arte hoy en día
no se rige por estos parámetros:
que el raro eucaliptus se retuerza
constreñido en un hexámetro[403]

¡Basta ya!... Como si las Caobas
sirvieran, incluso en las Guyanas,
sólo a las cascadas de sajúes[404]
con delirios de lianas.

––Veamos, ¿una Flor, el Romero
o el Lilio, vale, esté viva o muerta,
la caca de un pájaro marino?
¿o el lamento de una vela?

[402] Pasar de un exotismo europeo (más o menos nórdico) a un exotismo africano, como Leconte de Lisle. Pero éste tenía derecho a hacerlo: no había nacido en Europa, sino en una isla del índico; y su poesía es la primera aportación auténtica del exotismo no occidental a la poesía moderna europea.

[403] El gran verso clásico francés: el alejandrino de doce sílabas cuya fortuna empieza a decaer, pues no es apto (como dirá Mallarmé) para decir los candes temas privados del hombre moderno.

[404] También sirven para hacer muebles. Pero, de paso, al ritmo de la crítica, aflora la gran ensoñación exótica de Rimbaud: los temas que recogerá en *El barco ebrio:* cascadas de lianas descolgándose de los árboles, animales sorprendentes, cielos insospechados, etc.

––¡Y he dicho lo que decir quería![405].
¡Pero incluso tú, tumbado en una[406]
choza de bambú, con la persiana
echada, de persa oscura[407],

limpiarías el culo a flores
dignas de Oises[408] extravagantes!...
––Tus razones son, ¡Poeta!, tan
risibles como arrogantes...

IV

No pintes pampas primaverales,
negras de atroces insurrecciones;
¡pinta tabacos y algodonales
que el hombre exótico coge!

Dinos, frente que Febo curtió[409],
de cuántos dólares es el rédito
de Pedro Velázquez ––en La Habana;
caga en el mar de Sorrento[410]

[405] Este *Arte Poético* nace a modo de «testamento» medieval: se dice lo que no es la poesía ––de paso, lo que es––, y se despide uno de ella. Es preciso leerlo al mismo tiempo que se lee el *Arte Poético* de Verlaine: no dicen lo mismo, pero van en la misma dirección.

[406] El verso acaba con un artículo: el efecto del encabalgamiento es devastador: se rompe esa unidad soñada entre estructura sintáctica y estructura musical, cuya base era el verso.

[407] Tela pintada, originaria de la India; se creía que venía de Persia, de ahí su nombre. Se trata de una cretona floreada que nos recuerda la cretona sobre la que sueña *el poeta de siete años,* cuando crea mentalmente su novela de amores y viajes fantásticos.

[408] El Oise es el río de la mitología doméstica rimbaldiana; cfr. el poema *Lágrimas.*

[409] Consagrada por Apolo; extraña consagración…

[410] Uno de los por privilegiados de toda la poesía elegíaca occidental, de la más culta a la más popular.

por el que bogan miles de Cisnes;
que tus estrofas sean proclamas
por el descepe de los manglares
que hidras y olas horadan.

Sume tu estrofa en bosques sangrientos
y ofrece luego a tus Semejantes
temas nuevos, con blancos azúcares,
con gomas y expectorantes.

Dinos si el oro que cubre el Pico
nevado nace, en el dulce Trópico,
de un desove de insectos en vuelo
o de musgos microscópicos.

¡Busca, Cazador, te lo exigimos
alguna granza[411] aromatizada
que naciendo, ya, con pantalones
empuñe pronto las armas!

¡Busca en la linde del Bosque en sueños
flores como fauces de dragones[412]
que babean pomadas de oro
por la testuz del Bisonte!

¡Busca en prados de Azul, donde tiembla
la plata albar de las pubescencias,
Cálices llenos de Huevos ígneos,
cociendo entre las esencias!

[411] Planta de la que se extrae un tinte rojo, del color de los pantalones del ejercito francés, por aquella época. La imaginación de Rimbaud se desmadra y se sitúa a la altura de *Los sentados* ––y de las flores nacidas del coito de éstos con sus sillas.

[412] Ahora bien, la imaginación (como años más tarde dirá Lorca) tiene siempre un asentamiento muy seguro en la realidad: unas flores, les *mufliers* (las dragonarias) son ya metonimia del dragón. Rimbaud no puede elegir más acertadamente su rima, *mufle*.

¡Busca Cardenchas[413] algodonosas
que diez burros con ojos de brasa
hilan, devanan y anudan! ¡Busca
flores que sean butacas!

¡Busca en las vetas negras y hondas
flores que son casi como piedras[414],
con sus ovarios blondos y duros
junto a amígdalas de gema!

¡Sírvenos, Farsante, ya que puedes,
en fuente deslumbrante de plata[415]
ragúes de Lilios al sirope,
para cucharas de alpaca![416]

V

Alguien nos cantará el gran Amor[417],
ladrón de las negras Indulgencias:
¡pero, ni Renán[418], ni Murr[419] han visto

[413] Planta dipsacécea, con flor en forma de cardo, usada tradicionalmente en el mundo de la fabricación textil (para cardar); la flor le ofrece de nuevo la metáfora al poeta: la alfombra que tejen los diez burros con ojos de fuego (¿los poetas?).

[414] El poema invierte la tópica poética: existen piedras preciosas que son como flores.

[415] Rimbaud dice «en una fuente de vermeil...»; tecnicismo que sirve para designar «la plata con baño de oro en la parte interior del recipiente». Este tecnicismo ha pasado tal cual al español.

[416] Rimbaud emplea el término técnico que sirvió en Francia para designar cierto tipo de alpaca, *Alfenide,* aleación inventada y empleada por Halphen, en 1853. Se confirma el gusto del poeta por el tecnicismo científico y de época.

[417] Según lo que sigue, el amor místico; existe en estos dos versos una lejana resonancia de la parte final de *Las primeras comuniones.*

[418] Sorprende aquí la presencia del autor de la desmitificadora *Vida de Jesús*, E. Rénan (1823-1892). Pero en Rimbaud nada es sorprendente, pues la alusión es muy atinada.

[419] Gato de un cuento de Hoffmann.

la inmensa y Azul Umbela![420]

Artista, anima en nuestros torpores,
gracias a los perfumes, locuras;
elévanos hasta las purezas
de las Marías más puras...

¡Comerciante, aparcero, médium!
tu Rima brotará rosa o blanca
como si fuera un rayo de sodio,
cual caucho que se derrama[421].

¡Juglar, que de tus negros Poemas,
blancos, verdes y rojos dióptricos,
se escapen volando extrañas flores
y eléctricos lepidópteros!

¡Nuestro siglo es un Siglo de infierno!
Los postes y los hilos telegráficos
lucirán, lira de cantos férreos
por tus omóplatos mágicos[422].

---

[420] Nos hemos arriesgado, por culpa de la rima... y creemos no habernos equivocado. Rimbaud habla de «Bleu Thyrses inmenses» *(Azules Tirsos inmensos).* Si se refiere al tirso (de Baco), a la vara enramada que suele aparecer en la mitología ––y así lo interpreta S. Bernard––, no comprendemos muy bien el adjetivo Azul (con mayúscula); los tirsos son verdes; el adjetivo no cuadraría ni desde el punto de vista botánico ni simbólicamente. La palabra *tirso* tiene una segunda acepción: inflorescencia de forma aovada. Se trata, pues, de un conjunto de flores de forma elíptica –– aquí, inmenso y azul. Lo hemos traducido por Umbela. ¿Qué mejor metáfora floral para designar el Cielo ––azul, inmenso y circular–– ya deshabitado? Ello no impide que el regusto mítico pueda subyacer (o emerger) en esta desacralización que el cielo viene sufriendo a lo largo de toda la poesía del siglo XIX. Esta interpretación, acorde con el contexto histórico, justifica plenamente la presencia de Renan (en serio) y la de Murr (desde el punto de vista humorístico).

[421] La visión exótica y colonial sigue intacta: pero en la metáfora del árbol herido que vierte su látex, late, con toda su evidencia, el concepto más romántico de la poesía lírica.

[422] *Siglo de infierno...* La expresión (más allá de *Una temporada en el infierno)* recuerda demasiado la de Voltaire, «Siècle de fer» *(Siglo de hierro),* en

¡Danos, ante todo, tu versión
rimada del mal de la patata![423]
––Y para que puedas escribir
versos que el misterio inflama,

leídos desde Paramaribo[424]
a Tréguier[425], cómprate raudamente
la Gran Obra del Señor Figuier[426]
––icon grabados, en Hachette![427].

ALCIDE BAVA
A. R
14 de julio de 1871

41

EL BARCO EBRIO[428]

el poema, *El mundano; y,* en efecto, en ambos casos, se trata de una ensoñación de la poesía y de la cultura ligadas al progreso y a la modernidad: las cuerdas de la lira del poeta ya no serán de bronce (como en Hugo), sino de hierro; esta misma lira no será el viento por los árboles o el agua entre las rocas, sino los hilos de la electricidad y del telégrafo. La idea recuerda ciertos poemas del romanticismo, ligados al progreso material (Vigny y su texto sobre el ferrocarril) y anuncia la poesía científica de final de siglo (Sully Prudhomme). La expresión no puede extrañamos en la pluma de alguien que ha sido capaz de metaforizar esta misma lira en el zapato cansado del caminante.

[423] ¿Alusión perversa *a Las flores del mal* de Baudelaire? ¿Alusión velada a una poesía social, ligada al hambre o al sufrimiento de los pobres que por estas épocas tienen que emigrar a América debido 'al mal de la patata'? ¿Simple cachondeo poético de botánica patacientífica?

[424] Capital de Surinam: el sueño colonial mercantilista... y guiño a un texto de Voltaire.

[425] Ciudad donde nació Renan: la Francia profunda.

[426] Autor de *Cuadros de la naturaloza;* posible punto de referencia de muchas de las alusiones botánicas y geográficas del poema.

[427] Rimbaud hace aun alusión al fundador de la gran casa editorial: «chez Monsieur Hachette».

[428] El poema, de septiembre de 1971, se ha convertido en el paradigma de la

Según iba bajando por Ríos impasibles,
me sentí abandonado por los hombres que sirgan:
Pieles Rojas gritones les habían flechado,
tras clavarlos desnudos a postes de colores.

Iba, sin preocuparme de carga y de equipaje,
con mi trigo de Flandes y mi algodón inglés.
Cuando al morir mis guías, se acabó el alboroto:
los Ríos me han llevado, libre, adonde quería.

En el vaivén ruidoso de la marea airada,
el invierno pasado, sordo, como los niños,
corrí. Y las Penínsulas, al largar sus amarras,
no conocieron nunca zafarrancho mayor.

La galerna bendijo mi despertar marino,
más ligero que un corcho por las olas bailé
––olas que, eternas, rolan los cuerpos de sus víctimas––
diez noches, olvidando el faro y su ojo estúpido.

Agua verde más dulce que las manzanas ácidas
en la boca de un niño mi casco ha penetrado,
y rodales azules de vino y vomitonas
me lavó, trastocando el ancla y el timón.

Desde entonces me baño inmerso en el Poema

poesía en verso rimbaldiana; hasta el punto de ser, para muchos, el único oema conocido junto al soneto de *Las vocales o El durmiente del valle.* Haría nacido de la alquimia de todos los recuerdos de lecturas exóti cas del poeta: Poe, julio Veme, Chateaubriand, Hugo... y de las ensoñaciones del poeta niño, sentado al borde de su Oise. Esta síntesis compone *un Poema entre romántico ––el* viaje, aquí en barco, como símbolo de la lejanía *y* de la libertad respecto de las leyes *y* de la civilización––y *simbolista* ––la capacidad visionaria del poeta que, partiendo de los elementos más vulgares y cotidianos del viaje, llega a las visiones más deslumbrantes. El poema da un gran paso en el proceso analógico: el poeta no viaja en el barco; el Poeta es el barco. El imaginario recoge múltiples elementos que ya hemos consignado en nuestras notas. No volvemos sobre ellos, dejando, así, que la mente del lector navegue, libre, por las comentes secretas, pero fieles a sí mismas, de este universo imaginario.

del Mar, infusión de astros y vía lactescente,
sorbiendo el cielo verde, por donde flota a veces,
pecio arrobado y pálido, un muerto pensativo.

Y donde, de repente, al teñir los azules,
ritmos, delirios lentos, bajo el fulgor del día,
más fuertes que el alcohol, más amplios que las liras,
fermentan los rubores amargos del amor.

Sé de cielos que estallan en rayos, sé de trombas,
resacas y corrientes; sé de noches... del Alba
exaltada como una bandada de palomas.
¡Y, a veces, yo sí he visto lo que alguien creyó ver![429].

He visto el sol poniente, tinto de horrores místicos,
alumbrando con lentos cuajarones violetas,
que recuerdan a actores de dramas muy antiguos,
las olas, que a lo lejos, despliegan sus latidos.

Soñé la noche verde de nieves deslumbradas,
beso que asciende, lento, a los ojos del mar,
el circular de savias inauditas, y azul
y glauco, el despertar de fósforos canoros.

Seguí durante meses, semejante al rebaño
histérico, la ola que asalta el farallón,
sin pensar que la luz del pie de las Marías[430]
pueda embridar el morro de asmáticos Océanos.

¡He chocado, creedme, con Floridas de fábula,
donde ojos de pantera con piel de hombre desposan

[429] Aquí, la videncia es real; no como la supuesta videncia (y es mucho suponer) de los románticos. De hecho, el poema recoge múltiples alusiones a Hugo, tanto en su poesía marina como en sus novelas del mar.

[430] Probable alusión a las tres Marías que desembarcaron en la Camarga, al llegar de Tierra Santa tras la muerte de Cristo, después de haber sufrido una gran tormenta. El verso recoge también el tema de María, puerto del alma, en el océano tempestuoso de la vida (tema latente en varias advocaciones de las *Letanías* de la Virgen).

las flores! ¡Y arcos iris, tendidos como riendas
para glaucos rebaños, bajo el confín marino!

¡He visto fermentar marjales imponentes,
nasas donde se pudre, en juncos, Leviatán![431].
¡Derrubios de las olas, en medio de bonanzas,
horizontes que se hunden, como las cataratas[432].
¡Hielos, soles de plata, aguas de nácar, cielos
de brasa! Hórridos pecios engolfados en simas,
donde enormes serpientes comidas por las chinches
caen, desde los árboles corvos de negro aroma!

Quisiera haber mostrado a los niños doradas
de agua azul, esos peces de oro, peces que cantan.
––Espumas como flores mecieron mis derivas
y vientos inefables me alaron[433], al pasar.

A veces, mártir laso de polos y de zonas,
el mar, cuyo sollozo suavizaba el vaivén,
me ofrecía sus flores de umbría, gualdas bocas,
y yacía, de hinojos, igual que una mujer.

Isla que balancea en sus orillas gritos
y cagadas de pájaros chillones de ojos rubios
bogaba, mientras por mis frágiles amarras
bajaban, regolfando, ahogados a dormir.

Y yo, barco perdido bajo cabellos de abras,
lanzado por la tromba en el éter sin pájaros,
yo, a quien los guardacostas o las naves del Hansa[434]
no le hubieran salvado el casco ebrio de agua,

libre, humeante, herido por brumas violetas,

[431] El monstruo bíblico tan presente en el imaginario moderno.

[432] El neologismo *cataracter* (hacer lo que hacen las cataratas ––abismar se, cayendo con estruendo––) es de imposible traducción: ¿catarateando?

[433] Conservamos el neologismo de Rimbaud: *me dieron alas.*

[434] Confederación de ciudades Alemanas para fomentar y proteger su Comercio.

yo, que horadaba el cielo rojizo, como un muro
del que brotan ––jalea exquisita que gusta
al gran poeta–– líquenes de sol, mocos de azur[435],

que corría estampado de lúnulas eléctricas,
tabla loca escoltada por hipocampos negros,
cuando julio derrumba en ardientes embudos,
a grandes latigazos, cielos ultramarinos,

que temblaba, al oír, gimiendo en lejanía,
bramar los Behemots[436] y, los densos Malstrones[437],
eterno tejedor de quietudes azules[438],
yo, añoraba la Europa de las viejas murallas[439]

¡He visto archipiélagos siderales, con islas
cuyo cielo en delirio se abre para el que boga:
––i.Son las noches sin fondo, donde exiliado duermes,
millón de aves de oro, ¡oh futuro Vigor!?[440].

---

[435] La alusión irónica a los ideales de la gran poesía del siglo XIX es evidente: el cielo azul, como metáfora de lo absoluto, ya sólo deja caer sus mocos azules (por ello conservamos la expresión *mocos de azur,* en vez de traducir «Morves d'azur» por *mocos de azul);* y el sol ––luz y calor, principio de la vida–– sólo produce germinación de obscuridad.

[436] Nombre mítico que en la Biblia se da a los hipopótamos, habitantes abisales monstruosos.

[437] Plural de la corriente marina con grandes remolinos que se origina en las costas noruegas al sur de las islas Lofoten.

[438] ¿No es ésta una definición del poeta, del propio Rimbaud y del poeta parnasiano y simbolista tejedor de sueños de un absoluto imposible y lejano: de nuevo el tema del *azur?*

[439] En medio de tanta huida electrizante, puede extrañar esta mirada hacia atrás; no es sino una expresión más de la dualidad que hemos puesto de manifiesto en Rimbaud: el deseo de ruptura y de partida, y la atracción del nido. La penúltima estrofa pone aún más de manifiesto esta dualidad: final de la fuga, lo único en lo que se sueña es en el niño que juega con su barquita al borde de la charca del pueblo.

[440] Conservamos la mayúscula de una palabra esencial en toda la poética rimbaldiana: el viaje de Rimbaud nos es símbolo de huida perezosa (Baudelaire) o de huida aburrida en el desencanto (Mallarmé); es búsqueda de un más allá geográfico siempre ampliado; explosión de vitalidad; embriaguez de Vida ––y en este sentido participa aún del romanticismo de

¡En fin, mucho he llorado! El Alba es lastimosa.
Toda luna es atroz y todo sol amargo:
áspero, el amor me hinchó de calmas ebrias.
¡Que mi quilla reviente! ¡Que me pierda en el mar!

Si deseo alguna agua de Europa, está en la charca
negra y fría, en la que en tardes perfumadas,
un niño, acurrucado en sus tristezas, suelta
un barco leve cual mariposa de mayo.

Ya no puedo, ¡oleada!, inmerso en tus molicies,
usurparle su estela al barco algodonero,
ni traspasar la gloria de banderas y flámulas
ni nadar, ante el ojo horrible del pontón.

42

VOCALES[441]

la energía.

[441] No existe poema de Rimbaud que haya provocado más comentarios –– ingenuos, ingeniosos, pedantes, abracadabrantes, alucinados, alucinantes, grotescos, librescos, lógicos, escatológicos, pedagógicos... Se podría publicar una bibliografía consagrada sólo a él. Es, pues, la mejor muestra de cómo la imbecilidad o la astucia del crítico construyen universos gratuitos cuando la poesía toca el borde chistoso de lo inefable. Baudelaire inventa (en el sentido etimológico del término) la analogía sinestésica en su poema *Correspondencias.* A partir de él, la poesía va a nutrirse de esa analogía secreta que existe entre los diferentes sentidos. La crítica temática ha demostrado que la raíz de esta analogía está en la infraestructura psicosensorial del individuo; una raíz que, sin ser gratuita, no se manifiesta sino a través de las redes metafóricas que el poeta va tejiendo a lo largo de su obra: su referente es intratextual. Este principio tan elemental es el que ha olvidado cierta crítica ante el poema *Vocales.* Sólo un estudio temático estructural de su obra puede justificar los colores que Rimbaud adjudica a las vocales ––y tal vez las resonancias de algunos versos de poetas presentes en el poema (V. Hugo, Baudelaire). Dejemos, pues, de lado el recuerdo de alfabetos infantiles coloreados, el teclado de colores para aprender a tocar el piano, los orígenes ocultistas de estas analogías, las explicaciones científicas, etc., y escuchemos el esplendor cromático que crea el poeta.

A negro, E blanco, I rojo, U verde, O azul: vocales
algún día diré vuestro nacer latente:
negro corsé velludo de moscas deslumbrantes,
A, al zumbar en tomo a atroces pestilencias,

calas de umbría; E, candor de pabellones
y naves, hielo altivo, reyes blancos, ombelas
que tiemblan. I, escupida sangre, risa de ira
en labio bello, en labio ebrio de penitencia;

U, ciclos, vibraciones divinas, verdes mares,
paz de pastos sembrados de animales, de surcos
que la alquimia ha grabado en las frentes que estudian.

O, Clarín sobrehumano preñado de estridencias
extrañas y silencios que cruzan Mundos y Ángeles:
O, Omega, fulgor violeta de Sus Ojos[442].

43

LA ESTRELLA LLORÓ ROSA ....[443]

La estrella lloró rosa, prendida de tu oído,
el infinito, blanco, roló por tus espaldas,

[442] Incluso estos *Ojos* son ambiguos. Para unos, son los ojos de Dios (de nuevo lo absoluto, como *azul celeste,* y el ojo de Dios que domina, desde su fulgor, el universo); para otros se trata de los ojos de 'la joven de ojos violetas' a la que amó Rimbaud. Pero, en este caso no comprendemos las mayúsculas ––Rimbaud no las pone nunca de manera gratuita.

[443] Poemita que pertenece, probablemente, a la época de *Vocales.* Es un blasón moderno, tanto por su fuerza sintética como por el alcance simbólico que va adquiriendo verso a verso: en el último ya no es el cuerpo de la mujer lo que importa sino la herida del hombre. Respetamos una construcción sintáctica que será muy empleada por los simbolistas menores: la yuxtaposición de un verbo y de un adjetivo ––este último como complemento del verbo: *llorar rosa, rolar blanco, tornasolar pelirrojo, sangrar negro...*

el mar tornasoló pelirrojo[444] tus tetas
y el hombre sangró negro por tu flanco de diosa.

44

LOS CUERVOS[445]

Señor, cuando los prados están fríos
y cuando en las aldeas abatidas
el ángelus lentísimo acallado,
sobre el campo desnudo de sus flores
haz que caigan del cielo, tan queridos,
los cuervos deliciosos.

¡Hueste extraña de gritos justicieros
el cierzo se ha metido en vuestros nidos!
A orilla de los ríos amarillos,
por la senda de los viejos calvarios,
y en el fondo del hoyo y de la fosa,
dispersaos, uníos.

A millares, por los campos de Francia,
donde duermen nuestros muertos de antaño,
dad vueltas y dad vueltas, en invierno,
para que el caminante, al ir, recuerde.
¡Sed pregoneros del deber, ¡Oh nuestros
negros pájaros fúnebres!

---

[444] La enorme fuerza de *lo pelirrojo* queda una vez más patente en Rimbaud.

[445] Poema que es dificil fechar. Se publica por primera vez en 1872, en la revista *La Renaissance littéraire et artistique––,* algunos críticos piensan que está escrito este mismo año, otros que el año anterior; algunos incluso, por razones de métrica (demasiado regular para ser de 1872, como luego veremos), piensan que podría ser de 1870. En cualquier caso el referente histórico sería la guerra de 1870, con sus muertos. Nosotros pensamos que, a pesar de la métrica y dadas algunas incongruencias temáticas, bien podría ser de 1872. Poco importa; se trata de un poema patriótico, irónico, desenfadado y patético al mismo tiempo, en la confluencia de *El durmiente del valle y El baile de los ahorcados,* pero sin el lirismo parnasiano del primero *y* sin la riqueza en imágenes del segundo.

Santos del cielo, en la cima del roble,
mástil perdido en la noche encantada,
dejad la curruca de la primavera
para aquél que en el bosque encadena,
bajo la yerba que impide la huida,
la funesta derrota.

III. ÁLBUM DE COÑA[446]

1

LILIO[447]

¡Oh columpios! ¡Oh lilios! ¡Clisobombas[448] de plata!
¡Que esquivais los trabajos y despreciais las hambres![449].
¡El amor detergente de la aurora os delata

[446] Traducimos así el título que recibe ese conjunto de poemas *(Album zutique), leídos* en las tabernas por Rimbaud *y* sus amigos, imitando a los autores famosos del momento, cuando estaban de coña. Su alcance burlesco, lascivo y grosero justifican la expresión, tanto la francesa como la española. En estos poemas Rimbaud es muy irregular en cuanto a su capacidad imitadora; imita mejor al poeta cuya poesía es descriptiva y de alcance semántico; es el caso de François Coppée, y algunas imitaciones de éste son verdaderas joyas rimbaldianas. Su imitación es más bien torpe cuando imita a poetas de verso ligero y musical ––en especial a su amigo Verlaine. Nos encontraremos, finalmente, con un poema de cuya voluntad imitativa dudamos; se trata de *Recuerdos del vejestorio idiota;* pero ya volveremos sobre él.

[447] Se trata del segundo de los dos únicos cuartetos que Rimbaud escribe; la perfección parnasiana, tanto en el ritmo como en la rima y las aliteraciones, así como su riqueza léxica, son dignas del poeta parnasiano imitado, autor en 1866 de *Rimas nuevasy antiguas.* La metáfora coprófila, que profana el lilio, como ya lo profanó en el poema *Lo que se le dice al poeta a propósito de las flores,* es digna del mejor *y* más indignante Rimbaud.

[448] En el poema antes aludido, empleó, de manera más directa, la palabra lavativa.

[449] El lilio simboliza tanto el poema como al autor del poema, encerrado en su torre de marfil.

y dulzuras de cielo os pringan los estambres!

ARMAND SILVESTRE
A. R[450].

2

LOS LABIOS CERRADOS
VISTO EN ROMA[451]

Existe en Roma, en la Sixtina
cubierta de emblemas cristianos
una vitrina escarlatina
do secan nasos muy ancianos[452]

Nasos de ascetas tebaídicos[453],
nasos de prestes del Grial
do nacieron nocturnos tísicos[454]
y el canto llano sepulcral[455]

En sus místicas sequedades,
cada mañana se introducen
las cismáticas[456] suciedades

[450] Al final de cada poema, primero aparece el nombre del poeta imitado, luego el del imitador.

[451] El poema imita al poeta y gran amigo de Mallarmé, Léon Dierx, autor en 1867 de *Labios cerrados.* Poeta de verso hermético y uno de los grandes olvidados de la época.

[452] Dado el tono burlesco y arqueológico del poema, nos permitimos la licencia de recuperar el latinismo *naso:* estas narices conservadas como reliquias polvorientas son, en verdad, muy antiguas. Del mismo modo, damos a «escarlatina» un valor adjetival, como Rimbaud hace en la palabra francesa (que no existe).

[453] Que provienen de los anacoretas que vivían en los altiplanos desérticos de la Tabaida (región del antiguo Egipto).

[454] ¡Ojo! Son los nocturnos (de noche) los que son tísicos, y no los tísicos los que son nocturnos.

[455] El canto gregoriano; no muy apreciado, al parecer, por Rimbaud.

[456] Cismáticas, pues profanan el recinto sagrado de las reliquias.

que a polvo fino se reducen[457].

LÉON DIERX
A. R

3
FIESTA GALANTE[458]

Escapin, Soñador,
se frota su minina
bajo su protector[459].

La dulce Colombina
experta ya en el amor
––do, mi, sol, do––, anima

al ojo zapador
que, de pronto, transmina,
embriagado, su ardor.

PAUL VERLAINE
A. R

[457] Es evidente que no hay cosa más sucia ––polvo, mariposas y moscas muertas, etc.–– que el interior de un relicario.

[458] El poema tiene el mismo título (pero en singular) que el primer gran loro de Verlaine (1869); el referente obsceno nada tiene que ver, sin embargo, con aquél, ni, en particular, con el poema *Colombine,* al que directamente imita. No estamos muy seguros de lo que hacen Escapin y Colombina; ni de a quién tocan, ni qué tocan. En efecto, el *lapin,* en francés, designa el sexo femenino; pero, un hombre sexualmente dotado y 'salido' es, también, un *lapin.* La *capote,* lo mismo pude ser una capota (parte de la vestimenta femenina) que un preservativo. La algazara final... pues bien, puede ser propia de los dos sexos. Nos queda en el aire ese *ojo del como...* cuya fisión nos escapa. Hemos optado, pero con variantes... Y el final nos ha salido juanrramoniano.

[459] Variante que atiende a lo femenino: «Soñador, Escapino, / bajo su cobertor / acaricia un chumino...» y, luego, el poema sigue de manera unibnnada para los dos sexos.

4

VIEJO DE LA VIEJA[460]

¡A los campesinos del emperador!
¡Al gran emperador de los campesinos!
¡Al hijo de Marte o ¿de marzo?!
¡Al glorioso 18 de MARZO!
¡cuando el cielo las entrañas de Eugenia bendijo!

5

EL ANGELOTE MALDITO[461]

Tejados azulinos, blancos postigos;
como durante los nocturnos domingos,

en las afueras de la villa, en silencio:
la Calle está blanca, y negro está el cielo.

La calle que tiene casonas extrañas,
con ángeles pintados en sus persianas.

Pero, mirad cómo corre, arrobado,
mirad, mirad, hacia un hito, un malvado

y negro Angelote que, al correr, fluctúa,

[460] Proclama paródica, con ocasión del nacimiento del hijo de Napolón III y de Eugenia de Montijo. (Ya lo conocemos por los poemas 'senos' de Rimbaud). La parodia se debe al tono grandilocuente y al juego de palabras que se establece entre su condición de 'hijo de marzo' *(mars)* y de 'hijo de Marte' *(Mars,* también) ––nacido pues bajo la advocación del dios de la guerra. Sabemos que la realidad fue muy diferente. Se duda de la paternidad de Napoleón III, el Viejo; pero no de la maternidad de Eugenia, vieja.

[461] Traducción dedicada a Gloria Fuertes. El poeta imita a Louis Ratisbonne, poeta de poesías infantiles bastante ñoñas: *Hombrecitos* (1868), *Mujercitas* (1871).

porque ha comido demasiada yuyuba.

Hace caca: y después desaparece:
pero su maldita caca crece y crece,

bajo la luna santa que está vacante:
––una alígera cloaca de negra sangre.

LOUIS RATISBONNE
A. R

6

LA HUMANIDAD calzaba al gran niño Progreso[462]

LOUIS-XAVIER DE RICARD
A. R

7

GILIPOLLECES[463]

UNA

[462] El verso no sólo imita a Louis-Xavier de Ricard; es la síntesis de toda la filosofía política del siglo ligada al mito el progreso. Habitualmente el Progreso iba sobre el carro de la Humanidad o la Humanidad arrastraba el gran carro del Progreso ––o viceversa. Aquí sólo lo calza; a no ser que lo haga con las sandalias de viento del dios Mercurio.

[463] Rimbaud presenta con este título *(Conneries* ––de *con,* es decir, gilipollas) tres obritas, en las que intenta jugar con la versificación, aunque no siempre lo consigue. La primera y la tercera son sonetos que siguen la tradición francesa de hacer sonetos con versos de un pie o de dos pies. Los hay mejores y más atrevidos; por ejemplo: «Fort / belle,/ elle/ dort. // Sor / frèle, / quelle / mort! // Rose / close, / la // brise / l'a / prise» Q. de Reseguier), que Rimbaud debía conocer, pues Verlaine lo cita en su obra. El segundo, es un poema hecho a base de títulos de tiendas: ¿la invención del *collage* en poesía?

El Joven Traga[464].

Con gorrita
de ormesí
y pichita
de marfil;

chaquetita
setuní,
Pablo avista
un buen festín:

luego lanza
lengua en danza
a una pera;

se dispone
los calzones
y espurrea[465].

A. R

DOS

París[466]

[464] Que no para de comer, de tragar. Cuando el traductor era pequeño había en su pueblo un individuo que llevaba el mote de *El Traga* ––apócope de *El Tragapelotas.*

[465] La atracción que siente Rimbaud por cualquier tipo de cagalera es ejemplar. Los psicoanalistas del texto deberían poner esta circunstancia en relación con la infancia del niño y el uso abusivo de lavativas que le debió de hacer su madre, obsesionada por la limpieza. Origen grotesco (decimos nosotros) de una homosexualidad mal asumida.

[466] Panorama del París de 1871: nombres de tiendas, de asesinos famosos del momento y algún que otro literato de moda... El poema nace de un espíritu baudeleriano: la vivencia de la ciudad, de sus calles, de sus letreros y de sus gritos, como esencia del poema en prosa. El sarcasmo surge cuando se pone todo esto en verso. El poema empieza con nombres propios y va evolucionando hacia nombres comunes, hasta acabar con un esbozo de

Al Godillot[467], Gambier[468],
Galopeau[469], Wolf-Pleyel[470],
––O Robinets![471]. ––Menier[472],
––O Christs![473]. ––Leperdriel![474]

Kinck, Jacob[475], Bonbonel![476].
Veuillot[477], Tropmann[478], Augier![479].

Gill[480], Mendès[481], Manuel[482],

---

sintaxis en la última estrofa. Es un procedimiento habitual en este tipo de poemas.

[467] Fabricante de zapatos (curiosamente, para el ejército).

[468] Fabricante de pipas. Recordemos que Rimbaud tenía una de esa marca.

[469] Fabricante de trajes ––de fiesta––, según unos; callista, según otros.

[470] Fabricante de los famosos pianos.

[471] ¿Una marca de grifos? ––eso, al menos significa la palabra.

[472] Marca de chocolates.

[473] Una marca... ¿de qué?

[474] Comerciante que vendía medias contra las varices.

[475] Otro fabricante de pipas. Su amigo Delahaye la usaba de esta marca.

[476] Grotesco literato, cazador de panteras, al que nos presenta A. Daudet en *Tartarín de Tarascón.*

[477] Louis Veuillot (1813-1883). Famoso literato católico del momento. Luchador y polemista comprometido. Autor de una gran seriedad ampulosa: *Los olores de París , El perfume de Roma. Su* presencia aquí es nefasta para su memoria.

[478] Asesino que había matado a ocho miembros de la familia Kinck Volveremos a encontrarlos en otro poema de ocasión.

[479] Autor de cierto interés realista.

[480] André Gill, dibujante, había acogido a Rimbaud durante una de sus estancias en París: así se lo paga el joven energúmeno.

[481] Catulle Mendès (1841-1909); poeta parnasiano. Uno de los protectores de la nueva escuela. No fue, sin embargo, muy generoso literariamente con alguno de los más grandes poetas del momento; Mallarmé, por ejemplo, amigo suyo, del que no comprendía muy bien ni sus intenciones ni sus realizaciones poéticas.

[482] Poeta totalmente olvidado hoy; había publicado en 1871 *Poesías populares.*

Guido Gonín![483] Panier

de Grâces![484] L'Herissé![485].
¡Betunes untuosos,
pan viejo, espiritosos!

¡Ciegos! ––¿y, después, qué?
policías , ¡Enguianos[486]
en casa! ––¡A ser cristanos![487].

A. R.

Y TRES

El cochero borracho[488]

Guarro,
bebe:
nada ve:

¡carro
cede!:
agria

---

[483] Nadie sabe quién es este pobre hombre ––o lo que sea.

[484] Uno de esos nombres cursis que los franceses dan a sus tiendas: *Cesú1 de las gracias (!).*

[485] Sombrerero, al parecer.

[486] Marca de caramelos hechos con las aguas medicinales de Enghien; se pretendía con ellos que las curas se hicieran en casa. Ahora bien, es necesario pensar también en la posible alusión a los partidarios del hijo de Napoleón III, el duque de Enghien.

[487] Lo más chocante del poema es esta invitación al cristianismo. ¿Se ha dado cuenta el poeta de que sus sarcasmos constituyen un pecado contra la caridad cristiana, y quiere redimirlo lanzando otro sarcasmo?

[488] Soneto en versos monosilábicos que, en español, tiene que ser necesariamente un soneto en versos de dos pies. Rimbaud ––no muy hábil–– suprime los artículos y los pronombres; lo que hace un tanto críptico el poema que nos relata el accidente de un coche, por culpa de la borrachera del cochero, y en el que una dama resulta herida.

ley;

dama
cae:
talle

sangra:
––¡Clame!
Brama.

A. R

8[489]

REMEMBRANZAS DE UN VEJESTORIO IDIOTA[490]

[489] Serie de poemas escritos parodiando a François Coppée (18421908), poeta de forma parnasiana, pero preocupado por los temas sencillos y por las gentes humildes; partícipe, pues, en cierto modo, del realismo socializante de A. Daudet y de E. Zola. Autor, en otros libros, de *Los humildes y* de un libro de décimas, *Paseos e interiores,* que son las que imitan tanto Rimbaud como Verlaine, y otros poetas contemporáneos, en décimas (también) conocidas con el título general de *Viejos Coppées (Vieux Coppées).* Hemos creído apropiado añadirle a éstas el poema más largo que inicia la serie. Tanto en éste como en las décimas, el verso de Rimbaud se acopla magníficamente, a nuestro entender, al objeto poético imitado y al imaginario del autor que imita. Se produce así la síntesis perfecta buscada por todo *pastiche.*

[490] A pesar de aparecer en el *Álbum de coña,* estamos, a nuestro entender, ante uno de los poemas más serios y reveladores de los secretos íntimos de Rimbaud. Sin que se pueda decir (no hay razones documentales para ello) que es un texto autobiográfico, el poema recoge algunos de los espacios privilegiados del joven poeta (colmados, váteres, rincones secretos), y algunos de sus temas obsesivos (Biblia, Virgen, Crucifijo, relación problemática con la madre, actos fisiológicos secretos, alusiones al sexo metonimizado en el vello ––pubescencias). La presencia de un padre en el poema es tanto más significativa cuanto que es la única que aparece en las poesías de Rimbaud y, además, aparece ligada problemáticamente al problema del sexo. La parodia de Coppée puede subyacer en el realismo cotidiano de los cuadros que el poema nos presenta; pero nunca en la

¡Perdona, padre mío!
En la fiesta del pueblo
buscaba, no el disparo banal que siempre gana,
sino el rincón con gritos, donde burros de flancos
cansados desplegaban un gran tubo sangriento...
pero yo no comprendo, ¡aún!...
Luego mi madre

––su camisa expandía, con su vuelo arrugado
y amarilla cual fruto, una fragancia amarga––
mi madre se subía con un ruido a la cama...
––hijo pues del trabajo––, mi madre, con sus muslos
de mujer ya madura, con sus gruesas espaldas
donde la ropa frunce sus múltiples arrugas,
y me ofreció calores que después uno calla...

Sentía una vergüenza más tranquila y más cruda
cuando mi hermanita, al volver de la escuela,
tras haber desgastado sus zuecos en la nieve,
meaba, contemplando su pis, al escaparse
de su labio de abajo, labio apretado y rosa,
un hilillo de orina de caudal miserable.

¡Oh, perdona![491]
También pensaba yo en mi padre:
por la tarde, las cartas, las palabras soeces,
el vecinito, y yo, que echaban, ¡cosas vistas!...
––¡un padre turba tanto!–– ¡te asalta cada idea!...
A veces, su rodilla mimosa; el pantalón
cuya raja mi dedo entreabría... ––¡y, qué quieres!––
para coger la punta, gruesa y negra, del padre
cuya mano peluda me acunaba...

---

vulgaridad con que son descritos, nunca en el sarcasmo que los envuelve (Coppée es un tierno) y, menos aún, en el desencanto desesperado que cierra los últimos versos.

[491] ¿Quién es el destinatario de esta exclamación? ¿El padre nunca nombrado hasta ahora *y,* sin embargo, presente ––y sólo Dios sabe en qué grado?

Me callo
el bacín y la cuña, que has visto en el desván,
los almanaques llenos de rojo, la canasta
de retales, la Biblia, ciertos sitios, la criada,
la Santísima Virgen, el cristo..[492].
No hay humano
más turbado que yo, ni más conmocionado:
ya que el abyecto cuerpo me convirtió en su víctima,
confieso el haber dicho mis jóvenes pecados...
¡Y que el perdón ahora me sea concedido!
.....

¡Y después ––permitidme que pregunte[493], Señor
¿por qué la pubertad tan lenta, la desgracia
de un glande tan tenaz, tan oscultado? ¿esa sombra
tan lenta por las ingles? ¿los terrores continuos
como una negra grava, que ciegan la alegría?

Enterarse, ¿de qué? ¡Viví siempre pasmado!

.....
.....[494]

¿Perdonado?...

---

[492] Con minúscula. ¿Quiere ésta establecer una diferencia emocional entre la Virgen y cristo, o es sólo un modo de designar un objeto ––un crucifijo? Claro que la imagen de la Virgen también lo es...

[493] ¿A quién? Sin duda a ese mismo Señor que invoca. Encontramos en estos versos, si no una explicación, sí una sugerencia para comprender la deriva sexual de Rimbaud. El episodio del Cuartel de Babilonia es la culminación de un proceso. La raíz de éste es más honda: podemos imaginárnosla en ese desfase entre la evolución psíquica de un chico que a los catorce años tiene conocimientos y madurez crítica de adulto y, posiblemente, ensoñaciones sexuales de adolescente, pero que posee un cuerpo de niño ––si no de niña hermosa: ojos azules, largo pelo rubio y ondulado, cuerpo lampiño y ––como se sugiere aquí–– órganos sexuales bastante retraídos. Y, además, una educación sexual basada en la ignorancia y en la ausencia (demasiado pronta) del padre.

[494] No creemos que haya en toda la literatura puntos suspensivos más dolorosos.

Recoge los patucos azules,
padre mío...
¡Qué infancia!
.....
.....
.....

¡que hay que hacerse una paja!

FRANÇOIS COPPÉE
A. R

9

LOS VIEJOS COPPÉES

1

En las tardes de estío, mirando escaparates,
cuando tiembla la savia bajo las negras rejas,
brotando en los pies flacos de los castaños de indias,
lejos de peñas negras, alegres, y hogareñas,
chupadoras de pipas, besadoras de puros,
junto al kiosco estrecho, mi refugio, de piedra,
––mientras rutila en lo alto un anuncio de *Ibkd*––[495]
pienso en cómo el invierno congelará la Hebra
del límpido murmurio que calma la ola humana
––y en el bronco aquilón que no respeta nada.

FRANÇOIS COPPÉE
A. RIMBAUD

2

A los libros de siempre, libros de arte sereno,

[495] Marca de chocolates.

Obermánn[496] y Genlis[497], el *Vert-Vert*[498] y el *Atril*[499],
cansado de estas modas grises y estrafalarias,
espero, cuando llegue la senectud, por fin,
y haya olvidado el gusto de un público atontado,
añadir el tratado del doctor Venettí[500].
Gustaré el viejo encanto de dibujos forzosos:
grabador y escritor han dorado el ruin
mundo de lo venéreo[501] ––¿no es algo muy cordial?:
Venettí, que escribió, *Del Amor Conyugal.*

F. COPPÉE
A. R.

3

Viajaba en un vagón de tercera; y un cura
viejo sacó su pipa y ofreció a la ventana,
hacia el aura, su frente, calma y de pelos pálidos.
Después, este cristiano, arrostrando las chanzas.
volviéndose hacia mí, me pidió, tristemente
y enérgico a la vez, tabaco ––que mascara
habiendo sido un día el capellán mayor
de un retoño real dos veces en la trápala[502]––

[496] Novela de E. Senancour (1770-1846); novela falsamente epistolar; uno de los puntos de referencia del Primer Romanticismo francés. En ella se consagra de manera definitiva *la poesía de los Alpes* y, lo que es más novedoso, *la poesía de los desiertos.*

[497] Mlle. St. F. de Genlis (1746-1830); escritora de abundante obra sentimental y didáctica, e institutriz de los hijos del duque de Orléans.

[498] Poema narrativo de L. Gresset (1709-1777) que cuenta las aventuras de un loro.

[499] Poema epicoburlesco de N. Boneau, autor del *Arte Poético* que consagra conceptualmente el clasicismo francés.

[500] Nicolas Venette, autor en el siglo xvu de un libro titulado, *Acerca de la generación del hombre o cuadro del amor conyugal* Respetamos la irreverencia onomástica de Rimbaud, y ponemos el acento a la francesa para conseguir una asonancia facilona.

[501] Incluso aquí, surge el rechazo del sexo, ya profanado para siempre.

[502] El retoño real, dos veces en prisión, era Napoleón III. En cuanto a que el cura aludido sea un capellán suyo, cuando estuvo en prisión, creemos que

para mascar[503] el tedio de un túnel, negra vena,
que se ofrece al viajero, en Soissons[504], cabe al Aisna[505].

FRANÇOIS COPPÉE
A. R.

4

Prefiero en primavera, sin duda, el merendero
donde castaños de indias enanos brotan vástagos
en el estrecho prado comunal, en los días
de mayo. Chuchos jóvenes, que apartan a golpazos,
junto a los Bebedores, destrozan los jacintos
del jardín: y en la tarde de un rojo anaranjado,
por la mesa en la que, en mil setecientos veinte,
dejó, en latín, grabado su apodo algún diácono,
flaco como una prosa en vidriera de iglesia[506],
la tos, que nunca embriaga, de las negras botellas.

FRANÇOIS COPPÉE
A. R.

5

es llevar demasiado lejos la obsesión antinapoleónica de Rimbaud. Pero no podemos desechar la interpretación de S. Bernard.

[503] Observemos cómo el desplazamiento metonímico (del tabaco al tedio) genera una metáfora sorprendente.

[504] Ciudad francesa, al nordeste de París. Cuna de la Francia franca, tras la batalla de Clodoveo (486) en sus parajes, contra Siagrio. Pertenece a la mitología escolar (y otra) de los franceses.

[505] El Aisna (pronunciar, *esna):* afluente del Oise, el río de Rimbaud, *y* departamento de Francia. Al ser un río, podemos utilizar una fórmula francesa muy habitual para crear nombres de ciudades: se pone el nombre de pila de ésta (aquí Soissons) y se añade su ubicación respecto de un río: *al lado de, junto a, cabe a...* La fórmula arcaica *cabe* está justificada por la francesa, «près Soissons», sin la preposición *de* ––arcaica también.

[506] En estos *pastiches,* siempre hay un verso que sacraliza el poema.

¿ASEDIO?[507]

El infeliz cochero, bajo el dosel de chapa,
calentando un enorme sabañón, bajo el guante,
tras el ómnibus lento, por la margen izquierda,
aparta su talega de las ingles que le arden.
Y mientras ––suave sombra poblada por los guardias––
el honrado interior[508] ve en el cielo insondable
la luna que se acuna en su guata verdosa,
a pesar del edicto y de que ya es muy tarde,
y de que llega el ómnibus al Odeón[509], impuro
el crapuloso gruñe en el crucero oscuro!

FRANÇOIS COPPÉE
A. R

6

RECORDANDO EL RECUERDO[510]

[507] Con interrogación. La expresión francesa puede significar al mismo tiempo *el asedio* (de una ciudad) y *el estado del que está sentado (siège:* asiento). Juego de palabras que aúna la condición del pobre cochero, condenado a no moverse de su asiento, a pesar del tiempo que haga, y (posiblemente) la indicación del verso ocho ––ese misterioso edicto, propio de situaciones sociales delicadas.

[508] Enigmático: ¿el cochero en su garita? ¿las personas de bien recogidas en sus casas? En cualquier caso, frente al mundo de la fiesta nocturna, esa mirada que sondea los cielos rimbaldianos.

[509] Teatro de París en la plaza del mismo nombre, en la intersección del barrio Latino, del barrio de Saint-Germain y del parque del Luxemburgo.

[510] En efecto, Rimbaud sólo puede *recordar el recuerdo* de aquellos que vivieron el acontecimiento de la llegada a este mundo del príncipe imperial, hijo de Napoleón III y de Eugenia de Montijo. Por muy precoz que fuera Rimbaud, no le vemos recordando sus propios recuerdos de los acontecimientos, incluso leídos (en 1857 tiene sólo cinco años, y no creemos que tal nacimiento le importase mucho): la interpretación de S. Bernard no es verosímil. Creemos, más bien, que se trata del continuo juego de alusiones antinapoleónicas (herencia de V. Hugo, tanto como sentimiento personal) que recorre toda la adolescencia del poeta, y que encuentra aquí un pretexto para poner de nuevo en solfa dicho acontecimiento.

El año en que nació el Príncipe imperial
me ha dejado el recuerdo inmensamente tierno
de un París limpio, lleno de ENES[511] de oro y de nieve,
por las rejas del parque y el carrusel eterno,
que brillan, tricolormente[512] enguimaldadas[513].
Y en la tarde agitada por ajados sombreros,
por chalecos con flores, por vetustas levitas
y el canto, en las cantinas, de los viejos obreros,
negro, el Emperador, sobre chales que alfombran
la calle, va, tan pulcro, con la Santa Española[514]

FRANÇOIS COPPÉE

7[515]

EL NIÑO que cogió las balas, Niño Púber,
en cuyas venas corre la sangre del Exilio
y de un Ilustre Padre, oye brotar su vida
esperando alcanzar, bello además de altivo,
cortinas que no sean de Trono[516] o de Pesebres[517].

---

[511] *N* de Napoleón, por todo París y, especial, por las rejas del parque de las Tullerías.

[512] El neologismo adverbial es de la cosecha irónica de Rimbaud.

[513] La trampa electoralista y demagógica de Napoleón III consistió en hacerse pasar por republicano, conservando, aunque emperador, la bandera tricolor.

[514] Eugenia de Montijo, que amplía así la galería iconográfica española; aquí, claro está, de manera irónica. Ahora bien, no podemos olvidar el ambiente de capillismo sectario que rodeaba a la emperatriz ––y ella era la *santa* admirada *y* pintada, de todas las devociones. La advocación tiene un regusto españolista a lo V. Hugo.

[515] Décima atribuida, primero, a Verlaine y, luego y finalmente, a Rimbaud. Sigue la tradición rimbaldiana de meterse con el principe imperial, y por las mismas razones del poema *La resplandeciente victoria de Sarrebrück:* la admiración causada en el emperador por el gesto de su hijo, al recoger éste una bala que había caído a sus pies durante dicha batalla. El pretexto es lo de menos.

[516] ¿Propias de un rey?

[517] ¿Propias de un Dios? De alcoba.

Y así, su fino busto no aspira a los portillos
del Porvenir![518]––Dejó el antiguo juguete.
¡Su[519] dulce sueño! ¡Su hermoso Enguiano! Perdido,
su mirar en inmensas soledades se sume:
«¡Pobre joven, sin duda, ya tiene la Costumbre!»

FRANÇOIS COPPÉE

8

LA ESCOBA[520]

Es una humilde escoba, de grama muy grosera
para una alcoba... incluso, para pintar un muro[521]
Emplearla es tan triste: no nos riamos de ella.
Raíz cogida de una pradera, su peludo
mato se seca inerte; su mango ya está blanco,
como madera de isla que el verano iracundo
enrojece[522]. La cuerda parece trenza rígida.
De este objeto me gusta su aroma triste y rudo:
¡quiero lavar con ella tu ancha playa de leche[523],

[518] Alusión irónica al grito de Napoleón I, en el poema de V. Hugo: «El Porvenir, el Porvenir es mío. ––No mi Sir, el Porvenir no es de nadie...»

[519] *Su,* ¿de quién? ¿del príncipe o del emperador? Esa mirada perdida ya se la hemos visto al padre en varios poemas: la vaguedad melancólica de unos ojos simplemente azules y miopes. ¿Traslada Rimbaud al hijo esa característica del padre? De no ser el padre el aludido, ¿cómo se entiende la advocación, *su hermoso Enguiano?* No olvidemos que las estructuras dialógicas subyacentes no son raras en los poemas de Rimbaud.

[520] Poema que alcanza la síntesis perfecta entre Coppée y Rimbaud: doméstico, sideral, antirromántico en su insignificancia, romántico en su amor por el objeto pequeño y desvalido... despersonalizado, intimista.

[521] El encalado de las casas de los pueblos se hacía con escobas viejas.

[522] Comprendemos muy bien la voluntad mitificadora del poeta: un simple tronco de escoba comparado con una madera exótica, caoba tal vez; no comprendemos, sin embargo, que la comparación se base en los fenómenos fisicos que blanquean una madera mientras enrojecen otra. ¿Esclavitud de la rima? ¿fuerza obsesiva del rojo? ¿simple broma sin sentido?

[523] La luna, blanca, puede tener playas de leche; creemos que el desplazamiento metonímico que opera el poeta es más secreto y eficaz: encalar los muros se dice aquí ––y en otros sitios–– *darle una mano de leche o darle*

oh Luna, donde nuestras Hermanas muertas duermen!

F. C.

10

EXILIO[524]

.....
.....

¡Ay, cuánto nos importa, mi querido Conneau!...[525]
¡Más que el Tío Glorioso, el Parvo Ramponneau!...[526]
¡Todo instinto honorable nace en el débil pueblo!...
¡Por su culpa sufrimos amargo desconsuelo!...
¡Cómo nos gustaría echarle ya el cerrojo
al Viento que los niños llaman Napi-Napojo....[527].
.....
.....

Fragmento de una epístola en verso de Napoleón III. 1871

11

HIPOTIPOSIS SATURNIANAS[528],

una lechada a los muros. Cfr. *Las primeras comuniones.*

[524] Rimbaud pone en boca de Napoleón III exiliado un lamento y un deseo: su preocupación es ahora su hijo; su deseo, parar el viento de la *revolución.*

[525] ¿Compuesto de *con gilí;* en diminutivo? Era también el nombre del médico del emperador.

[526] Compuesto a partir del argot, *ramponneau* (golpe), ¿el pequeño que da golpes? ¿El hijo de Napoleón III? El Tío vencedor sería entonces Napoleón I.

[527] Invención del traductor; le suena bien, como grito infantil. Ya se trate del viento revolucionario o de las ventosidades continuas que padecía el Emperador.

[528] Este título, tanto por su alusión pedante a la figura de estilo como por su referencia a Saturno, parece parodiar ciertos elementos de El Parnaso melancólico: una conciencia satúmea que necesita los lacrimatorios clásicos para sus lágrimas. El subtítulo no parece corresponderse con el títu-

EX BELMONTET

¿Cuál es ese misterio impenetrable, oscuro?
¿Por qué, sin levantar su velamen tan puro
se hunde la joven barca real que ya han botado?

Invirtamos la pena de los lacrimatorios[529].
.....
.....
Amor quiere vivir a expensas de su hermana,
y la amistad a expensas de su hermano.
.....
.....
¡El cetro que a penas reverenciamos
sólo es la cruz de un gran calvario
sobre el volcán de las naciones!
.....
.....
¡Pero el honor chorrea por tu bigote macho![530]

BELMONTET
arquetipo parnasiano

12
LOS STUPRA[531]

lo, en cuanto a la simbología satúmea: Louis Belmontet (1799-1879) fue un poeta del ámbito romántico con conciencia dieciochesca, que también se dedicó a la política, como diputado, durante todo el Segundo Imperio. Esta circunstancia sí le hace merecedor de aparecer en el *Album de coña.*

[529] Vasos romanos destinados a poner perfumes en las sepulturas... y no lágrimas, como se podía suponer.

[530] Si hemos conservado las timas, es para poner de manifiesto cómo el verso de Rimbaud se va destruyendo, por voluntad propia, creemos. Aunque estemos ante un fragmento (también los encontramos en la primera parte de sus poesías y no existen estos descuidos), se observa ya esa despreocupación, que será esencial para comprender la intención que tienen sus últimos versos.

[531] Conservamos el término latino, como en las ediciones francesas. Son de 1871, como el *Álbum de coña, y* el último de los tres sonetos aparece en los

Primero[532]

Las bestias primitivas cubrían a galopa,
con glandes albardados en sangre y excremento.
Nuestros padres mostraban con orgullo su miembro,
el pliegue de la vaina y las bolsas rugosas.

En la edad media, a la hembra, ya fuera ángel o gocha[533],
le era preciso un mozo de sólido ornamento;
hasta al mismo Kleber[534], si el culote es sincero,
no han debido faltarle los recursos que te honran[535].

El humano al mamífero más altivo es igual;
el grandor de su miembro sin razón nos extraña;
pues sonó la hora estéril: el caballo fugaz

y el buey han embridado sus ardores; ya nada
ni nadie osa arbolar su orgullo genital
por boscajes que puebla una grotesca infancia.

SEGUNDO[536]

Nuestros glúteos no son iguales a sus glúteos[537]
He visto a gente en cueros, detrás de los vallados,

manuscritos de aquél, con el titulo, que luego desaparece, *Soneto del ojo del culo.* Fueron publicados por primera vez en 1923.

[532] Soneto que podemos considerar como el soneto del pene.

[533] Verlaine, posible animador de estos sonetos, adoptará estos calificativos para una serie de su libro *Paralelamente,* la que lleva por título *Tías (Filies).*

[534] Célebre general de los ejércitos de Napoleón I. No es aquí su valor lo que le importa a Rimbaud, sino el inmenso `paquete' que exhibía, si son fieles los cuadros que lo representan, gracias a la *culotte* ceñida que estaba de moda.

[535] ¿Qué añoranza se esconde bajo esta burla?

[536] Soneto que podemos considerar como el de la exaltación del culo masculino.

[537] Los de las mujeres, se supone.

y a niños, cuando juegan libremente en el baño,
los planos y las huellas que ofrecen nuestros culos.

Más firmes, aunque a veces, con un color blancuzco,
y distintos niveles que entolda el emparrado[538]
de los pelos. En ellas, sólo florece el raso
por su raja embrujada, raso largo y profuso.

Con una maestría que embriaga y maravilla
que sólo vi en los ángeles de las pinturas sacras
simulan un carrillo donde anida una risa[539].

¿Estar, así, desnudos, encontrar gozo y calma,
con la frente inclinada hacia su oronda dicha
y libres, los dos juntos, susurrar una lágrima?

Y TERCERO[540]

Tan oscuro y fruncido como un clavel morado,
respira humildemente, entre el musgo, al abrigo,
húmedo aún de amor, con dulzura escurrido
entre las blancas nalgas hasta su centro orlado.

Hilillos semejantes a lagrimones lácteos[541]
han llorado en el viento cruel, que al no admitirlos
los lanza entre los cuajos de unos lodos rojizos
hasta perderse donde han sido convocados.

Mi sueño se embocó, tenaz, a su ventosa;
mi espíritu, envidioso del coito material,
hizo de él lagrimal y nido de sus quejas.

---

[538] Por poético que parezca, eso es lo que dice el texto francés.

[539] Los glúteos... como el hoyito de los carrillos, cuando una mujer se ríe.

[540] Soneto oficialmente conocido como el *Soneto del ojo el culo.*

[541] Estos versos (y estas escurreduras) le permiten a Fongaro, en el artículo antes citado, pensar que los pialatos eran esas manchas sospechosas que aparecen sobre los impermeables de «las pequeñas enamoradas».

Es la oliva convulsa, es la flauta mimosa,
el tubo por do baja la almendra celestial
Canaán femenino que la humedad apresa.

IV ÚLTIMOS VERSOS[542]

1

MEMORIA[543]

I

El agua clara, sal de lágrimas de la infancia,
el asalto al sol de cames de mujeres blancas
las sedas, en tropel, con el lis puro, oriflamas
por los muros que antaño la doncella amparara[544];

---

[542] Se presentan bajo este título un conjunto de poemas escritos en 1872. Son, pues, contemporáneos de las primeras iluminaciones' y de *Una temporada en el infierno.* Ahora bien, su interés radica más en aspectos formales que en los temas ligados a las alucinaciones sensoriales del libro de poemas en prosa. Estos aspectos están ligados a la destrucción de la forma clásica y a la emergencia de una poeticidad formal más libre, más musical, menos uniforme que la que domina el corpus principal de la obra rimbaldiana. Rimbaud llega a esta liberación a trompicones y, a nuestro entender, de una forma más artificiosa y pesada (se ve más el truco y la provocación) que su amigo Verlaine que lleva la musicalidad en la sangre. Los comentarios relativos a esta liberación se irán haciendo al presentar cada poema; nuestra traducción, por otra parte, intenta torpemente imitarla. Claro que una literatura como la española, que ha escrito la mitad de su producción (y no la peor) con los juegos de las asonancias, no puede comprender muy bien lo que significó para Francia la liberación de la métrica y de la rima clásicas.

[543] Poema sin fecha, publicado por primera vez en 1892.

[544] Creemos que la sinfonía en *a* ––asonancias y aliteraciones–– queda patente; no tanto la alusión a Juana de Arco en el último verso del cuarteto ––mujer, también, en *a mayor*.

batir de ángeles; ––No... el río es oro[545] en marcha:
mueve sus brazos, negros, graves, frescos, de yerba:
se hunde en el Cielo azul, su dosel, y se inventa
por cortinas la sombra del alcor y del arca[546].

II

La baldosa empapada tiende sus chorros límpidos.
El agua viste de oro hondo las camas listas.
Las prendas de las niñas, verdes, descoloridas,
hacen de sauces llenos de pájaros y brincos[547].

Más pura que una onza[548], párpado de oro cálido,
la centellas[549] en el agua ––Tu fe nupcial, ¡qué Esposa!
envidia, a mediodía, desde su espejo opaco,
del calinoso cielo la Esfera amada y rosa.

III

La Señora[550] resiste de pie, por la pradera

[545] A la *sinfonía en blancos* ––propia del poema de Th. Gautier, en el que el poeta piensa––, éste responde con un rotundo *no* que inicia la *sinfonía en oros,* que nos devuelve al imaginario cromático rimbaldiano. A pesar de todo, la metáfora sigue aún dominada por el arquetipo femenino del agua ––y por el recuerdo de Ofelia.

[546] Si el primer cuarteto estaba construido sobre una sola rima, éste ya está construido sobre dos ––y no muy ricas.

[547] Si la mujer era agua ––Ninfa––, aquí aparece como vegetación ––Silvia.

[548] *De oro* ––la palabra francesa (un *luis,* no deja lugar a dudas).

[549] La *calta,* o *hierba centella;* también llamada *solsequia,* dado su movimiento rotatorio para *seguir al sol.* El fenómeno botánico (además del color amarillo de la flor) le permite al poeta crear una simbología nupcial que emplea con cierta soma; pero este conocimiento pone de manifiesto el contacto directo que Rimbaud ha tenido con el mundo del campo ––y no como ese ciudadano artificioso que se llamó Baudelaire. Esta flor nada tiene que ver con el nenúfar, contrariamente a lo que apostilla Delahaye y consigna S. Bernard en su edición de Rimbaud.

[550] ¿La madre, durante los paseos infantiles?

donde nievan los hilos del trabajo; sombrilla
en mano; por altiva, pisotea la ombela[551];
niños están leyendo en la yerba florida

libros de cuero rojo[552]. Él, pesadumbre enorme,
cual mil ángeles blancos que en ruta se dispersan,
se va, tras la montaña. ¡Ella[553], gélida y negra
corre y corre! después de que se ha ido el hombre.

IV

¡Añoranza[554] de hierba pura de espesos brazos!
¡Oro lunar[555] de abril en el fondo del lecho!
¡Gozo de los cantales del río, abandonados,
en agosto, al brotar sus podridos desechos!

¡Que ahora llore al lamer los muros! El aliento
de los chopos, en lo alto, pertenece a la brisa.
Luego, se estancará, gris, sin luz, sin venero:

---

[551] El imaginario de la mujer se completa en la pluma de Rimbaud con el arquetipo de la flor ––Flora; aunque, en esta ocasión la flor rivalice con la mujer y ésta se sienta celosa de su belleza, altiva y blanca. Observemos, de paso, que no es una flor cualquiera: es una *ombela; la* elección le permite al poeta jugar con *ombrelle* (sombrilla), metonimia de la mujer decimonónica y con *elle* (ella); pero también le permite crear una relación metafórica más secreta: la ombela es blanca y, en su condición de flor compuesta, como hecha de encaje: nueva metáfora de la mujer finisecular.

[552] Notemos la violencia del contraste cromático; pero observemos bien que el *rojo* está del lado de los niños.

[553] Él y Ella, son el sol y la corriente del río; no podemos ni imaginarnos (como lo han hecho algunos críticos) que sean Rimbaud y Verlaine o la madre y el padre de Rimbaud. La partida del hombre (que no acierta a explicar S. Bernard), para nosotros está clara: primero se va el sol, y el agua sigue corriendo sin que podamos verla (negra) cuando llega la noche y tras la partida del sol ––y del hombre. Rimbaud (como dice Y. Bonnefoy) tiene unos mecanismos mucho más sencillos de lo que se piensa.

[554] Añoranzas que siente el agua y añoranzas que, como vamos viendo, siente el joven poeta.

[555] Observemos la invasión del campo mítico de la luna (blanca, negra o roja) por el oro rimbaldiano.

un viejo, que draga, en su barca inmóvil, se agita.

V

Juguete de este ojo de agua triste, no atinan
a coger, bote inmóvil, mis brazos a ninguna
de las dos flores: ni la jalde, allá, importuna,
ni la azul, cuyo oriente[556] es de color ceniza.

¡Polvo de las salcedas que agita un ala inmensa!
¡Gladio de los gladiolos[557] que el día ha devorado!
Mi bote, siempre quieto[558]; anclada su cadena
en el fondo del ojo, sin bordes, ––¿en qué barros?

2[559]

¿Qué nos importan, di, corazón, estos charcos
de sangre y brasa, mil crímenes y largos gritos
de rabia, estos sollozos de un infierno que arrasa
todo orden; y Aquilón triunfando en el derrubio;

y la venganza? ¡Nada!... ¡Pero sí, la queremos,
la queremos! Senados, príncipes, industriales:[560]

[556] Parece claro que la flor amarilla es la *centella,* que ya conocemos; no nos parece evidente a qué flor azul se refiere el poema; no se la ha mencionado y lo que ahora dice de ella no nos permite ponerle un referente real; sólo sabemos que es una flor azul y amiga del poeta, cuyo *oriente* (que es lo que quiere decir en francés la expresión *à l'eau),* como si fuera una perla, es color ceniza.

[557] Se trata de las espadañas *(roseaux)* de los pantanos y de las orillas de los ríos estancados.

[558] La cara inversa de *El barco ebrio.*

[559] Poema sin título; publicado en 1886. Se trata de un poema clásico en metro y en rima, pero cuyo ritmo es muy desigual debido a los múltiples encabalgamientos, lo que le da una rara musicalidad. No hemos intentado ponerlo en rima asonante pues, como en los poemas de la primera época, es la dimensión temática (la rebelión social) la que domina el poema.

[560] Los políticos.

¡reventad! Poderes, justicia, historia[561]: ¡a muerte!
Tenemos derecho. ¡La sangre! ¡La llama de oro ![562]

¡Conságrate a la guerra, la venganza, el terror,
alma mía! Volvamos al mordisco: ¡pasad,
repúblicas del mundo! ¡Basta de emperadores
de regimientos y colonos, basta de pueblos![563].

¿Quién blandirá torbellinos de fuego furioso,
sino nosotros y los que creímos hermanos?
Nosotros, fantasiosos amigos: os agrada.
¡Nunca trabajaremos, oleadas de fuego ![564]

Esfumaros, Europa, América y Asia.
¡Vengador, nuestro avance ha cercenado todo,
ciudades y campiñas! ¡Seremos aplastados!
¡Brincarán los volcanes! Y el Mar conmocionado...

¡Amigos! ––Corazón, sí, son nuestros hermanos––
y, si negros y anónimos fuéramos... ¡Vamos, vamos!
¡Ay de mí! ya me siento temblar, la vieja tierra,
sobre mí, cada vez más vuestra, se derrite[565].

¡No, no es nada! ¡Aquí sigo! Sigo, aún[566]

---

561 Las instituciones.

562 La Comuna.

563 El pueblo, como expresión máxima del mito democrático, no es sino una manifestación más de las instituciones.

564 Se convoca a la destrucción ígnea de la civilización. Pero el desengaño absoluto del joven de dieciocho años le da la mano a la premonición del niño de diez, en su primer trabajo escolar: rechazo y rechazaré todo lo que sea trabajo establecido; tema que vuelve a tratar en *Una temporada en el infierno.*

565 Paroxismo onírico *y* paroxismo emocional crean una sintaxis expresionista en la que el gesto mental expulsa cualquier rasgo de lógica argumentativa. El poema se desmorona así (en su dimensión clásica) advocándonos a una poética de la imperfección.

566 Vuelta a la realidad, después de la experiencia onírica, o toma de conciencia desengañada de que nada pasa ––ni en el mundo ni en nuestra vida–– a pesar de las palabras más hermosas.

3[567]

MIGUEL Y CRISTINA

¡Coño, si el sol, entonces, abandona su orilla!
¡Huye, claro diluvio! Las sendas tienen sombras.
Por los sauces, primero, y por el patio de armas
la tormenta reparte sus anchísimas gotas.

¡Cien corderos, de estos idilios rubios soldados,
dejad los acueductos y los enjutos brezos!
¡Llanuras y desiertos, horizontes y prados
asisten al aseo rojo de la tormenta!

Negro can, pastor pardo cuya capa se hunde,
huye de la hora de los rayos superiores;
rubio rebaño, cuando nadan sombra y azufre
intenta descender a cobijos mejores.

En cuanto a mí, ¡Señor!, ved cómo mi Alma vuela
tras los cielos helados de rojo bajo los
nubarrones celestes que corren y que vuelan[568]
sobre Soloñas[569] largas como ferrocarriles.

Miles de lobos, miles de silvestres semillas
arrastra, tras amar la blanca correhuela,
esta piadosa tarde que en la tormenta brilla,

---

[567] Poema sin título, publicado en 1886. Nos encontramos con un ritmo muy libre y con rimas pobres o falsas que se van diluyendo en aliteraciones... pero, de vez en cuando, para marcar un desprecio manifiesto por la forma perdida, surge una rima perfecta, como en la estrofa tres. Se trata de una sucesión de imágenes visuales sin lógica aparente.

[568] La impertinencia condensada en esta rima es absoluta.

[569] Región boscosa y pantanosa al sur de París ––en la curva del Loira–– sembrada por los famosos *castillos del Loira.*

hacia la antigua Europa donde cien hordas velan[570].

Después, ¡claro de luna! sobre la inmensa landa;
y, rojos, con su frente en la noche, los guerreros
sus pálidos corceles encabalgan, ronceros,
mientras las piedras suenan bajo esta fiera banda[571].

––¿Veré el bosque amarillo y la clara vaguada?
La Esposa de ojo azul, el hombre rojo, ¡oh, Galia!
y el Cordero Pascual, blanco[572], a sus pies queridos,
––Miguel, Cristina[573], ––¡y Cristo!––
y se acabó el Idilio[574].

4

LÁGRIMA[575]

[570] Y se recupera la rima; pero, según la preceptiva francesa, una rima sólo para el oído. prendentemente modernistas.

[571] Hasta llegar a una estrofa perfectamente parnasiana que, traducida, cobra tintes sor

[572] El cromatismo es desbordante a lo largo de todo el poema ––rojo, azul, blanco, amarillo, negro, pardo––: un fauvismo total en el que señorea el rojo.

[573] La presencia de estos nombres en el último verso ha servido para que algunos críticos (R. de Reneville, Etiemble y S. Bernard) lo titulen *Miguel y Cristina* ––––título, también de una astracanada de Scribe. Vemos, sin embargo, que estos nombres, con su prolongación en Cristo, sólo sirven para salirse de la deriva onírica generada por el poema ––y que nada tienen que ver con su esencia, salvo en el gesto terrorista.

[574] De la manera más terrorista: destrucción temática y destrucción formal.

[575] Poema de mayo de 1872. Rebelde de ritmo, de rima y de metro, se hará famoso en la versión de las *Iluminaciones.* La rima ya está sustituida, de manera sistemática, por escondidas asonancias. Este texto es uno de los máximos exponentes de la deriva sensorial rimbaldiana: partiendo de sensaciones cotidianas para un niño campesino, la percepción lo arrastra hacia lo irracional ––pero sin abandonar la carga sensorial de la que nace. Ésa es, para nosotros, la gran diferencia con la metáfora surrealista, más abstracta y, aunque nuestra opinión contradiga lo que habitualmente se piensa, más intelectualoide.

Lejos de rebaños, pájaros, zagalas[576],
bebía en cuclillas al lado de un brezo,
junto a los retoños de un tierno avellano,
una tarde verde con cálida bruma.

¿Qué podía beber en el joven Oise[577],
olmos sin voz, hierba sin flor, cielo nublo,
qué líquido sacarle a mi calabaza?[578].
Algún licor de oro[579], ardiente e insulso.

Así, hubiera sido un reclamo inútil
de hostal. Luego borró el cielo la tormenta:
y nacieron campos negros, lagos, percas,
columnas, en la noche azul, estaciones[580].

El agua del bosque en la límpida arena
se hundía; al estanque el viento arrojaba
carámbanos... ¡Cómo, pescador de conchas
y de oros, iba yo a pensar en beber!

Mayo de 1872

5

[576] El endecasílabo es un verso prácticamente inusitado en francés hasta que lo usan Verlaine y Rimbaud; para crear esa sensación insólita, lo hemos traducido por un verso de doce sílabas.

[577] Leamos *was,* para conservar el juego de sonoridades.

[578] El texto francés habla de *cantimplora de colocasia.* Sabemos que las primeras cantimploras fueron calabazas vaciadas de sus pipas, pero no conocemos cantimploras hechas de *colocasia,* planta arácea, originaria de la India, cuya inflorescencia se parece a la de la *cala y* cuyo fruto es una mazorquilla dorada. ¿llegaba el conocimiento de Rimbaud a estos extremos o, llevado por la sonoridad, creyó que la *colacasse* era una especie de calabaza ––en francés *calebasse?*

[579] Recordemos los poemas anteriores y el valor que toma el río como corriente de agua de oro; como si se hubiera operado la síntesis ––alquimia nada imaginaria–– entre el agua y la luz, los dos fluidos más evidentes del cosmos.

[580] De ferrocarril.

EL ARROYO DE CASSIS[581]

El arroyo de Cassis oculto corre
por valles mágicos:
voces de cien cuervos lo acompañan, voces
de ángeles buenos:
con el vaivén grandioso de los pinsapos
si se hunde el viento.

Todo rola con misterios inquietantes
de guerras de antes;
torres conocidas, importantes parques:
se oye en sus márgenes
pasiones muertas de caballero andante
¡Qué sano el aire![582].

Que el caminante mire sus claras vías[583]
e ira contento.
¡Soldados del bosque que el Señor envía,
amables cuervos,
echad de aquí al campesino y su avaricia
que sólo empina un cuero seco![584].

---

[581] Poema de mayo de 1872. No existe ningún arroyo con ese nombre. Dadas sus características ––agua negra, como el fruto de la variante de la grosella llamada *cassis* en francés–– y dado su contexto medieval, los críticos han intentado darle un referente geográfico en las Ardenas: el arroyo Semoy, afluente del Mosa; juegos de crítico erudito. Desde el punto de vista métrico, el poema sigue las pautas del anterior.

[582] Después de dejar versos sin rima y sin asonancia en la estrofa anterior, Rimbaud construye esta estrofa con una única asonante ––bastante mal sonante, por cierto.

[583] Rimbaud juega con las palabras: *claires––voies* puede ser entendido como un elemento vano de la arquitectura que deja pasar la luz (y el bosque tendría sus *claraboyas),* o como los caminos luminosos que traza el río por el bosque, sus *claras vías.* Hemos optado por esta última posibilidad, inclinados a ello por la presencia del *caminante,* en el mismo verso.

[584] Aunque a Rimbaud le gusta el campo como espacio natural, detesta el mundo campesino como institución, y los campesinos en particular: representan, en raquítico, los grandes vicios que odia: trabajo diario, ahorro, parsimonia, etc. ¡No son generosos ni para beber ni para invitar a beber!

Mayo de 1872

6

COMEDIA DE LA SED[585]

1. LOS PARIENTES

Somos tus Antepasados
¡los ricachos!
Nos cubren fríos sudores
de lunas y de verdores.
¡Qué corazón, nuestros caldos!

Al sol, sin ser impostores
¿qué puede el hombre?: beber.

YO ––¡En los ríos más salvajes perecer!

Somos tus Antepasados,
los del campo[586]

[585] Poema de mayo de 1872 (publicado en 1886); en una primera versión se tituló el *Infierno de la sed.* Está construido por una sucesión de canciones falsamente dialogadas: en la primera parte de éstas, los parientes del poeta (grandes bebedores y borrachos, según ha puesto de manifiesto la crítica biográfica), el espíritu, los amigos... le invitan a beber; el poeta les responde, a los primeros con un solo verso que es como una invitación a la muerte por ahogamiento, al espíritu afirmando la imposibilidad en la que se encuentra de aplacar su sed, a los amigos expresando su deseo de morir fundido con la naturaleza... El *tema de la sed* domina toda la poesía de Rimbaud; se tiene la impresión de estar frente a un ser devorado por el fuego, física y espiritualmente. Ya lo hemos observado a lo largo de los poemas anteriores; éste condensa esta obsesión y la lleva a su grado sumo, si bien, como casi siempre en nuestro poeta, dándole un tono entre irónico y sarcástico. Seguimos con la destrucción del verso clásico, sin que los hallazgos sean, a nuestro entender, muy acertados.

[586] Clara alusión a la familia materna, adornada con grandes borrachos cuya herencia biológica teme la madre del poeta.

Agua en los mimbrales brota:
mira el curso de la fosa
que el castillo envuelve y moja.
Bajemos a la bodega,
y después, leche *y* cerveza.

YO ––¡A la charca con las vacas a beber!

Somos tus Antepasados
que te damos
licores de la alacena;
Te y Café, cosas ajenas[587],
que hierven en los pucheros.
Mira qué estampas, qué flores.
Volvemos del cementerio.

YO ––¡Y agotar todas las urnas![588].

2. EL ESPIRITU

Eternas ondinas
dividid el agua fina.
Venus, del azul hermana,
conmueve las puras aguas.

Judío errante en Noruega,
dime, ¿cómo nieva?
Viejos exiliados tiernos,
contadme el océano.

[587] Esta serie de ofrecimientos está perfectamente ordenada: primero el vino propio y selecto, luego las bebidas rústicas y, finalmente, las bebidas exóticas. Es conocido el gusto de Rimbaud por la cerveza, ese agua de oro que parece contener átomos de luz.

[588] ¿Por qué *urnas,* final de verso que no está impuesto por ninguna rima o asonancia? La palabra, por su condición de recipiente y por su uso funerario, aúna la dimensión de la bebida y la de la muerte en un mismo espacio mítico: ¿agua de vida o agua de muerte?

Yo––[589]. Nunca esas bebidas puras,
ni esa flores de florero[590],
ni leyendas, ni figuras,
  saciarme pudieron.

Coplista[591], tu ahijada
es mi sed que se desboca,
hidra íntima sin bocas
  que roe y devasta.

3.

LOS AMIGOS[592]

¡Ven, el vino va a la playa!
¡y las olas a millones!
¡y mira el Bitter que arrasa
rolar desde lo alto del monte!

Hasta las verdes pilastras
de la Absenta, peregrinos
prudentes, hay que llegar...

YO.–– Nunca volveré a esas patrias.
¿Y qué es la embriaguez, amigos?

Me gusta, prefiero,

[589] Si ahora es el YO el que habla, ¿quién hablaba antes? El poema es como un monólogo a dos voces ––algo tan habitual en Rimbaud: la primera habla de lo conocido ––de los temas poéticos conocidos––; la segunda les niega a éstos cualquier capacidad para aplacar una sed, estética ahora, que devora al poeta.

[590] Poesía de florero (o de taller) y poesía de campo ––como la de los impresionistas y la del propio Rimbaud.

[591] Creemos que el *coplista* es el equivalente español popular del *chansonier.*

[592] Los amigos de París, Verlaine en particular, gran aficionado a la absenta (su hada verde), con el que Rimbaud bebía grandes cantidades de Bitter, cuando éste salía de su despacho. La taberna se transforma... y el poeta nos presenta un paisaje cósmico de oleadas, cataratas y derrubios etílicos.

pudrirme en el lago,
bajo el caldo espeso,
al lado del pecio
varado[593].

4. EL POBRE SUEÑO

Algún día ha de llegar
la Noche en la que sereno,
en una vieja ciudad,
beba... Moriré contento,
acostumbrado a esperar.

Si se aplaca mi desdicha,
con un poquito de oro,
al Norte me marcharía...
¿o hacia el País de las Viñas?
––¡Soñar no tiene decoro,

pues es un empeño vano!
Amigo, y si me volviera
aquel viajero de antaño...
Mas, ¡ay!, la verde taberna[594]
no me estará nunca abierta.

5. CONCLUSIÓN

Las palomas que en el prado aletean,
la caza que de noche corre y vela,

---

[593] Este poema, como tantas otras anotaciones, nos pone de manifiesto hasta qué punto el desenfreno de Rimbaud no parte de una naturaleza arrastrada por el amor de estos placeres `vulgares', sino de una reacción, de un desencanto, de la persona que afirma continuamente (cfr. *Una temporada en el infierno)* su sed de pureza natural con ribetes bastante ascéticos.

[594] La *Taberna Verde,* que ya conocemos. El caminante está condenado a serlo ara siempre. Lo que no puede evitar es el deseo profundo del retomo anido, aunque éste sea la taberna de la adolescencia.

las bestias de las aguas, las domésticas,
¡la postrer mariposa!... están sedientas.

Fundirme donde se funde, sin meta
la nube. ¡Al amparo del frescor![595]
Morirme en las mojadas violetas
que siembra en estos bosques el albor.

Mayo de 1872

7

BUEN PENSAMIENTO MATINAL[596]

En verano, de madrugada
dura aún el sueño de amor
y el alba filtra por las ramas
la tarde en fiesta, con su olor.

Allá, en los inmensos talleres,
remangados los carpinteros
mirando el sol de las Hespérides[597],

[595] Muerte bajo el agua espesa de los estanques, muerte junto a las violetas mojadas del bosque o al pie de algún tronco podrido: la búsqueda tiene como objetivo encontrar un espacio de frescura que aplaque un metabolismo ígneo ––tanto física como espiritualmente: adolescente de fuego; más Apolo que Vulcano––, a pesar de las apariencias y de cierta apologética de vanguardia, en busca de antecesores que justifiquen sus rebeldías y sus miserias.

[596] Poema de mayo de 1872. La traducción española no puede poner de manifiesto la subversión métrica del poema: en francés las llamadas *e mudas* ya no se pronuncian, de manera generalizada, en la lengua cotidiana. Sin embargo, esta *e* contaba como un pie en la versificación tradicional, lo que obligaba y obliga a pronunciarlas. Rimbaud compone ya sus versos como si no existieran, lo que obliga a leer el poema de un modo coloquial, con el fin de mantener los ocho pies que los versos `deben' tener. Rimbaud da, pues, un paso de gigante hacia la musicalidad moderna del verso francés.

[597] Las Hespérides están al oeste. No creemos que Rimbaud cometa la torpeza de situarlas al este, por donde sale el sol. Creemos, más bien, que

se agitan, prestos.

En desiertos de musgo aprestan,
tranquilos, los artesonados
bajo los cuales la riqueza
reirá bajo cielos falsos[598].

Por estos Obreros galantes,
siervos del rey de Babilonia[599],
¡deja, Venus, a los Amantes
cuyas almas son cual coronas!

Reina de los Pastores[600]
para que sus fuerzas se templen,
al forzado, dale aguardiente
en espera del baño de mar, a las doce.

Mayo de 1872

8

FIESTAS DE LA PACIENCIA[601]

el poeta está pensando en el *sur* como en los países solares por excelencia y las Hespérides sí estaban al sur de Francia. Por ello, nos parece verosímil (como piensa Decaudin) que donde el poeta dice «el sol de las Hespérides» haya que pensar en *las manzanas de oro de las Hespérides.*

[598] Los techos de artesonado de las grandes mansiones ––*falsos techos, se* llaman––, ajenos por completo al bohemio itinerante cuya fonda era la Osa Mayor (cfr. *Mi bohemia).*

[599] Ciudad paradigmática de las riquezas de la antigüedad; pero no olvidemos que París ha sido llamada, en más de una ocasión, la nueva Babilonia.

[600] ¿No se trata acaso de Venus ––la estrella de la mañana y de la tarde, cuya presencia antecede y sigue a la del sol en el cielo–– conocida popularmente como *La estrella de los pastores* (también en Francia)? Lo decimos con interrogación, pues algunos críticos se preguntan quién puede ser esta «Reina de los pastores, y llegan a sugerir que podría tratarse de la Virgen ––inventándose una nueva advocación de las *Letanías.*

[601] Grupo de cuatro poemas de mayo y junio de 1872. La evolución del verso de Rimbaud llega a su fin: versos más o menos regulares, pero con rimas

1. BANDERAS DE MAYO[602]

En las ramas claras de los tilos
agoniza un tañido enfermizo.
Pero, coplas que son como almas
revolotean por las grosellas.
¡Que ría la sangre en nuestras venas:
pues los pámpanos ya se enmarañan
y el cielo está hermoso como un ángel!
El cielo azul y el agua se aúnan.
Me marcho. Si un resplandor me hiriera
sucumbiría por los musgales.

Que uno se aburra, siempre en espera,
es muy sencillo. ¡Fuera mis penas!
Quiero que un dramático verano
me monte en su carro improvisado.
Que del todo, en tus manos, Natura,
me muera ––¡no tan sólo y tan nulo![603].

No como los Pastores[604], ¡que extraño!,
muriendo, casi, en manos del mundo

---

consonantes, asonantes o con simples aliteraciones consonánticas y con versos blancos aislados de aquí y de allá.

[602] ¿Del *mes de mayo* o de *los mayos* ––esos árboles cortados (chopos habitualmente) que se `plantaban' en las plazas públicas, con ocasión de varias celebraciones primaverales, y que se adornaban con frutas, flores, guirnaldas y banderas?

[603] Estos poemas contienen un *mea culpa* secreto. Ahora bien, no es del lado de la sociedad hacia donde el poeta dirige su añoranza de compañía y de utilidad, sino del lado de la naturaleza. El poeta recupera su filosofía primera, si es que la abandonó en su rebeldía: la filosofía de *Sol y carne.*

[604] El referente de *Pastores,* en este poema y en el anterior, queda flotando en el mundo de las hipótesis: ¿se trata de los amantes, de los poetas o, simplemente de los pastores...? Creemos que la oposición entre Rimbaud, que quiere morir en manos de la Natura, y los Pastores que mueren en manos del mundo, nos permite inclinamos del lado de los poetas ––aquellos que se pierden en la sociedad.

Quiero que las estaciones me usen[605].
De mi ser te hago entrega, oh Natura;
con toda mi sed y mi hambre toda:
si tu quieres, sacia y desaltera.
Ya nada de nada me ilusiona;
Reírle al sol es reírle al padre,
mas yo no quiero reírle a nada;
que quede, al fin, libre este infortunio.

Mayo de 1872

2. CANCIÓN DE LA MÁS ALTA TORRE[606]

Juventud ociosa
siempre sometida,
por fragilidad
perdí hasta mi vida.
Que el tiempo no se demore
en que el alma se enamore!

Me dije: abandona,
que nadie te vea:
sin promesa ya
de dichas eternas.
¡Que nada pueda pararte,
y del retiro apartarte!

Tanto he esperado,
que ahora sólo olvido;

[605] ...y me desgasten con el uso.

[606] La crítica quiere hacer de este poema una especie de *planto,* tras la pérdida amorosa de Verlaine. Creemos que es limitar la inspiración del poeta a hechos aislados, por muy importantes que sean. Rimbaud está liquidando en estos momentos de su vida todo un pasado ––una vida perdida que, desde el punto de vista colectivo, no tenía derecho a perder. Es esta visión global la que domina todo el poema, como el poema *Tristeza,* de A. de Musset, escrito en condiciones muy similares de talento y de vida desperdiciada y la *Temporada.*

temores, dolores
al cielo se han ido.
Y una sed insana llena
y me oscurece las venas.

Así el verde prado
que el olvido engaña
crece con sus flores
de incienso y cizaña.
Al son de un sucio montón
de moscas ––hosco bordón.

¡Viudez que no pasa,
de alma miseriosa
que busca solaz
en Nuestra Señora!
¡Y quién reza en su agonía
a Santa María!

Juventud ociosa
siempre sometida,
por fragilidad
perdí hasta mi vida.
¡Que el tiempo no se demore
en que el alma se enamore!

Mayo de 1872

3. LA ETERNIDAD[607]

[607] Los críticos se pelean sobre el alcance de esta palabra y de este poema: desde los que encuentran en él el clavo al que agarrarse para explicar la evolución religiosa de Rimbaud, hasta los que le niegan al poema, a la palabra y a toda la obra de Rimbaud cualquier alcance espiritual. Creemos que el poema es tan enigmático como la vida misma del poeta: vibra un deseo de eternidad (cósmica, tal vez, en la fusión de todos los elementos, como ya hemos visto); se vislumbra un rechazo de todo aquello que es vida común compartida socialmente... Darle un sentido definitivo nos parece imposible. Y no porque tenga un tono más o menos burlesco, sino por la imprecisión de los términos sobre los que se construye: Eternidad *brasas*

La hemos encontrado.
¿Qué? ––La Eternidad.
Sol que se ha marchado
en el pos de la mar.

Alma centinela,
desvela el desvelo
de la noche nula
y del día en fuego.

Sufragios humanos,
ímpetus comunes,
allí te liberas
y vuelas según[608]

Ya que de vosotras,
brasas de satén,
sólo el Deber brota,
sin que digan: ¿ves?

Ya no hay esperanza,
ni ningún *oriétur*[609].
Ciencia con paciencia,
seguro tormento.

La hemos encontrado.

---

de satén, ciencia...

[608] ¿Según qué? Y los críticos responden: según tu libre voluntad. Pues, muy bien. Observemos que el verso no lleva puntos suspensivos. Sería más bien, según las circunstancias.

[609] *Oriétur:* despertar del día; «et orietur vobis timentibus nomen meum sol justitiae, et sanitas in ponnis ejes» [y se alzará para los que teméis mi nombre, un sol de justicia, con la salud en sus alas] *(Malaquías* IV, 2). No se trata pues, de una hipotética alusión religiosa; toda la estrofa comenta el versículo de Malaquías, pero dándole la vuelta al sentido: donde todo era signo de esperanza, ya no la hay. Un ejemplo más del conocimiento que de los asuntos religiosos tenía Rimbaud ––y de cómo, en muchas ocasiones, escribe a la contra de las verdades aprendidas, lo que implica un profundo alcance religioso de su obra.

¿Qué? ––La Eternidad.
Sol que se ha marchado
en pos de la mar.

Mayo de 1872

4. LA EDAD DE ORO[610]

Una de esas voces,
angélica siempre,
––Soy yo, ¿me conoces?
se despacha, alegre[611]:

Esas mil preguntas
que se ramifican
sólo dan al hombre
embriaguez, locura.

Reconoce el giro
tan alegre y fácil:
sólo es linfa y flora,
¡pero es tu familia!

Luego canta. O
tan fácil y alegre,
vista a simple vista...
––Y canto con ella,

Reconoce el giro

[610] Poema en el que las diferentes voces que frecuentan la poesía de Rimbaud se manifiestan de manera evidente. Su dimensión enigmática no nos permite darle un referente claro a esa Edad de Oro.

[611] *Vertement* significa 'con tono desenfadado *y* descarado'. Hemos intentado dar este tono al verso mediante el uso popular del verbo *se despacha.* Nuestra traducción pierde, sin embargo, el juego de palabras: *vertement* nos remite también al *verde,* al *verdor de la vegetación* (raíz metafórica del primer significado) y enlaza, entonces, con la segunda estrofa, en la que las preguntas *se ramifican.*

tan alegre y fácil,

sólo es linfa y flora,
¡pero es tu familia!... etc[612].

Y, luego una voz
––¡No es acaso angélica!––
no dudes, soy yo,
dice jaranera;

y alza su cantar,
hermana del viento,
de acento Alemán[613],
pero ardiente y lleno.

El mundo es perverso;
¡acaso te extraña!
Vive y echa al fuego
el negro infortunio.

¡Precioso castillo
que claro es tu sino!
¿De qué tiempos eres,
porte soberano
del mayor hermano? etc...

¡Y ahora canto yo:
múltiples hermanas,
voces, nada públicas!
Rodead mi voz

[612] Estos puntos suspensivos y este «etc.» marcan, a nuestro entender, un desinterés o un tomarse a chirigota el poema: el poema podría continuar así de manera indefinida, como un molinillo de oraciones budista. No estamos demasiado seguros de que bajo esa *flora* y esa *linfa* se esconda una alusión a los parnasianos (su familia poética), tan dados a las aguas y a las flores.

[613] Más que de una posible alusión a un amigo con acento alemán (o alsaciano), como piensa parte de la crítica, podría tratarse de una alusión a la poesía alemana (viento y fuego). De ser así, confirmaría la alusión a los parnasianos que encierra la 'primera' voz.

de una fama púdica... etc ..[614].

Junio de 1872

9

LA JOVEN PAREJA[615]

La alcoba está abierta al cielo azul turquino[616]
no hay ni un sitio: ¡tanto cofre, tanta artesa!
y el muro que cubren las aristolaquias[617]
donde las encías de los duendes tiemblan.

¡Todo este desorden y estos gastos vanos
sin duda son obra de los genios malos!
Pues, quien suministra mora y telaraña
es, por los rincones, el hada africana[618].

Algunos se meten, gruñosas madrinas,

[614] Pero, cuando tiene que cantar él, va... y se calla.

[615] Poema del junio de 1872, publicado en junio de 1886, en *La Vogue.* Haría alusión a la vida en pareja de Rimbaud y de Verlaine ––una pareja desastrosa desde el punto de vista doméstico––, amenazada siempre por la vigilancia (o el recuerdo) de la esposa del segundo (duende, genio, rata...) y poblada por misteriosos espíritus cuyo referente es de dudosa atribución. Sólo la contribución de la luna, trayendo el olvido momentáneo y la invocación a los espectros santos podría liberarlos. La rima, una vez más, se disuelve entre las rimas más o menos consonantes y asonancias vocálicas y consonánticas. A veces, simplemente, no existe.

[616] De color azul oscuro.

[617] Planta trepadora. Es posible que Rimbaud la emplee como símbolo de la fidelidad matrimonial (como en *Memoria),* al ser la flor de la especie más común de color amarillo.

[618] Tan enigmática es la presencia del *hada africana* como los ingredientes que suministra. A no ser que *la mora* (blanca aquí) se refiera a la pequeña esfera granulada que conforman los huevos de la araña, en un rincón de la telaraña ––suponiendo que las *redecillas de los rincones* sean las telas de araña de la desidia doméstica... El hada africana sería, entonces, la pereza congénita de los dos amantes... Y las vírgulas sospechosas que hay en las paredes (según un poema de Verlaine), la marca evidente de su coprofilia.

cual panes de luz, en las alacenas,
quedándose allí, pues nada se limpia
cuando, a la ligera, se va la pareja.

Un viento tenaz engaña al marido,
de modo constante, cuando se halla ausente.
Incluso los genios del agua se meten
a vagar, malignos, por toda la alcoba.

De noche, una amiga, ¡la luna de miel!,
cogiendo sus risas los cielos recorre
con miles y miles cenefas de cobre...
¡Y luego a enfrentarse a la rata cruel!

––Si no llega un día, fatuo, un fuego loco,
igual que un disparo, cuando el día calla...
––¡Oh Santos Espectros blancos de Belén,
entre vuestro hechizo por su azul ventana!

27 de junio de 1872

10

BRUSELAS[619]

Julio
Boulevart del Regente[620]

[619] Poema que les causa grandes problemas a los críticos obsesionados por las fechas: si hubiera sido escrito en julio de 1872 (como piensan algunos) no plantearía problemas. Si hubiera sido escrito en 1873 (como piensa Goffin, llevado por el contexto que, como veremos, alude a un después del encarcelamiento de Verlaine), el poema plantearía un problema de primera magnitud: Rimbaud seguiría escribiendo poemas de forma regular, después de haber abandonado el verso, para escribir las *Iluminaciones;* con lo que su abandono de la versificación no sería ni tan radical ni tan testimonial, como se pretende. Creemos que todo esto son tonterías de crítico: ¡como si los poetas sistematizaran el devenir de sus ganas de escribir, con vistas a una organización perfecta de la Historia Literaria!

[620] Rimbaud escribe en su manuscrito, *Boulevart,* con t ––pero sólo en este momento del texto. En el centro del poema lo escribe correctamente; unos

Arriates de amarantos hasta
el palacio encantador de Júpiter[621].
––Ya sé que eres Tú[622] quien, aquí, mezcla
tu Azul que es casi un azul Sáhara.

Y, como abeto y rosa del sol
––y liana–– aquí encierran sus juegos,
¡jaula de la viudita[623]....!
¡Qué vuelos
de pájaros, oh, la io, la io!...

––¡Mansas mansiones, pasas pasiones!
Kiosco de la Loca de afecciones.
Tras las vergas del rosal[624], balcones
umbríos y bajos de Julieta.

––La Julieta evoca la Enriqueta[625],

piensan que se trata de una falta de ortografía; otros que quiere imitar la pronunciación de un amigo. Nosotros pensamos que quiere imitar el modo local de designar dicha calle ––pronunciando la consonante final y dándole un matiz sordo y duro. Cuando ya habla por su boca, en el transcurso del poema, lo escribe de manera regular. En el poema, el juego siempre está presente.

[621] ¿Palacio Real, palacio de las Academias? En cualquier caso, simbólicamente, palacio de Júpiter (dios de los dioses); y esta dimensión es la que da sentido ––y tono irónico–– al poema.

[622] ¿Dios ––en sentido abstracto–– o Júpiter? ¡Qué más da! El alcance del poema sigue siendo el mismo: una alusión transcendente desmitificada por la ironía... Como lo es el *Azur,* que aquí se ha quedado en simple *Bleu* (azul), aunque aparezca con mayúscula.

[623] ¿Verlaine encarcelado?

[624] La expresión «fesses des rosier» es un localismo de las Ardenas que sirve para designar *las varas largas y arqueadas de los rosales;* al mismo tiempo, *fesse* nos remite directamente *a nalga,* que es lo que significa, en primer lugar; no sé si en español los rosales pueden tener *nalgas;* en cualquier caso, podemos imaginamos que, con sus varas largas y pujantes, si tienen *vergas.*

[625] Por la terminación femenina *eta,* tan propia de los nombres de mujer franceses; pero también por referirse a dos nombres ilustres del teatro occidental: la Julieta de Shakespeare, en sus balcones; la Enriqueta de las *Mujeres sabias,* de Molière. Ahora bien, nada coherente se nos dice sobre ellas en el texto. Tampoco es necesario, a la vista de la evolución del

en el monte, una estación[626] preciosa,
como en medio de una huerta umbrosa,
do un vuelo azul de duendes se posa[627].

Banco en el que la blanca Irlandesa
hoscos cielos canta en su guitarra.
Después, en la sala[628] guayanesa
parloteo de niños y jaulas.

Ventana ducal[629]; con ella pienso
en venenos de boj y babosas
dormidos aquí, en el sol.
Silencio:
¡no puedo con tanta cosa hermosa!

––Bulevar sin comercio y sin pasos,
mudo, lleno de drama y comedia[630],
teatro de multitud de escenas,
en silencio te conozco y te amo.

11[631]

¿Es almea?[632]... al nacer las horas azuladas

poema.

[626] De ferrocarril.

[627] Extrañas y burlescas combinaciones de la rima.

[628] El texto francés dice «salle à manger» (comedor); tal vez de un colegio, piensa la crítica, pues existía por allí, en aquella época, un internado; pero nadie explica el adjetivo *guayanesa.*

[629] También estaba en esta calle el palacio del príncipe de Aremberg. Como observaremos, la visión rimbaldiana se convertiría así en simple capacidad de ver y de recordar ––de manera un poco caótica.

[630] En esta alusión al drama y a la comedia encuentran justificada los críticos la presencia de Julieta y Enriqueta.

[631] Poema de julio de 1872 (lo que implica que el anterior es del mismo año, por el contexto y por el tono). Como el anterior, nos va mostrando una mirada en continuo éxtasis, si bien la conciencia no acompaña de manera siempre lúcida dicha mirada.

[632] Una *almea* es una danzarina hindú. Pero, ¿quién se aparece como una

morirá, como mueren las flores desfloradas...
¡Delante de la inmensa plaza donde se siente
la ciudad que respira y crece floreciente!

Demasiado hermoso, demasiado; y necesario
––para la Pescadora y la canción del Corsario––,
también, ya que las últimas máscaras creyeron
en las nocturnales que en el puro mar se hicieron[633]

Julio de 1872

12
LAS FIESTAS DEL HAMBRE[634]

Mi hambre, Ana, Ana,
en tu burro cabalga[635]

Si algo me *gusta...* sólo siento
gusto por las piedras y el suelo.
¡Din! !Din! ¡Din! comamos el viento,
las rocas, el carbón y el hierro.

¡Gira, hambre mía, gira y pasta
los prados del sonido!
veneno alegre saca

danzarina hindú al poeta por las calles de Bruselas? No olvidemos que el admirado (y grandísimo) V. Hugo, al describir un rayo de sol que juega en reflejos por una vidriera flamenca, lo compara con una bailarina española. Aquí parece que lo que juega es un rayo de luna.

[633] Las máscaras y las fiestas nocturnas nos indican que el referente del poema podría ser un baile de disfraces en la gran plaza de la ciudad. La almea sería entonces una simple flamenquita vestida de bailarina hindú.

[634] Poema de agosto de 1872 (estaría pues escrito en Londres). Esta circunstancia justificaría el tema obsesivo del hambre (el que Rimbaud pasó en Londres) y el contraste entre dos mundos: el mineral y el vegetal. Sin que veamos, en ningún momento, que el primero pertenece a la Inglaterra presente y el segundo a las Ardenas ausentes, como cree parte de la crítica.

[635] Reminiscencias de Perrault y de La Fontaine.

de la flor blanca del camino[636]

¡Comed![637]
Los cantos del picapedrero,
las piedras viejas de algún templo,
las guijas, hijas del diluvio,
panes en el valle grasiento[638].

Mis hambres, briznas de aire negro,
azul que canta,
––mi estómago que se desgarra
son la desgracia.

¡Las hojas se han caído al suelo!
carne de fruta en sazón busco.
Cosecho en el fondo del surco
la violeta y el helenio.

¡Mi hambre, Ana, Ana,
en tu burro cabalga!

13[639]

Grita el lobo en el matorral
escupiendo las bellas plumas
de su comida de corral:

[636] «La flor blanca del camino» es la *corehuela ––en* francés, *liserón.*

[637] Este «¡Comed!» sólo figura en el manuscrito corregido por Rimbaud; da la impresión de que, al releer su texto, el poeta necesita esta precisión, con el fin de dar sentido a los versos posteriores. Algunas ediciones de las poesías de Rimbaud no lo incluyen... y el poema se hace más enigmático ––mucho más moderno y mejor, pues.

[638] Como hemos encontrado este adjetivo en A. Machado, nos complace utilizarlo para traducir a Rimbaud.

[639] Poema de mayo-junio de 1872, según las indicaciones que se pueden extraer del texto de *Una temporada.* A pesar de las apariencias, Rimbaud no respeta la métrica, como veremos.

¡y como él yo me consumo![640].

Las ensaladas y los frutos
tan sólo esperan la colecta;
pero la araña del cercado
se alimenta de violetas[641].

¡Que esté dormido! ¡o que bulla
sobre el altar de Salomón,
el borbollón la yerba arrulla
y se mezcla con el Cedrón![642].

14[643]

Oye cómo brama
en abril la pértiga
verde de la arveja
junto a las acacias[644].

En un vapor claro,
hacia Febe[645], observa
vibrar la cabeza
de los viejos santos...

Lejos de tejados,

[640] No hubiera sido difícil encontrar una rima en *uma;* pero observemos que dos versos de la estrofa de Rimbaud se quedan sin rimar––como en la estrofa siguiente, algo que no ocurre en la última; no buscamos, pues, esa rima.

[641] Como el poeta; observemos la insistencia del tema floral 'humilde' como espacio privilegiado en el que descansa el imaginario del poeta.

[642] Torrente que separa Jerusalén del Monte de los Olivos.

[643] Poema sin fecha, posiblemente, de la época de los anteriores. La crítica renuncia a buscarle un sentido y se contenta con vagas alusiones a la música de lo inefable.

[644] Esta estrofa sólo presenta el problema de saber si en abril hay arvejas o no las hay.

[645] La luna.

y puros cantiles,
nuestros Viejos piden
aquel filtro aciago...

Mas, ni ferial
ni astral es la bruma
que exhala, fatal,
esta luz nocturna.

No obstante, se quedan
––Sicilia, Alemania––[646]
en la bruma triste
y pálida, en justicia[647].

15[648]

Oh castillos, oh estaciones
¿Qué alma no cae en errores?

Oh castillos, oh estaciones,

Cursé la mágica alquimia
del Gozo, que nadie evita.

Que siempre sea alabado[649]

---

[646] Se ha intentado llegar, partiendo de la presencia de Alemania y de Sicilia, a interpretaciones que pondrían el poema en conexión con las antiguas religiones (santos, filtros, fiestas astrales...). Todo es posible.

[647] No sólo la última estrofa se queda sin rimas... El último verso tiene un pie de más.

[648] Poema sin fecha de escritura; aparece incluido en *Una temporada en el infierno* (1873). Algunos críticos lo titulan *Felicidad,* debido al contexto que intenta `explicarlo' en ese libro. Inicio enigmático que ha despertado la imaginación interpretativa: ¿de qué estaciones se trata? ¿las del año, las de la vida? ¿de qué castillos habla Rimbaud? Algunos han pensado que se trata de los castillos del alma, a lo Santa Teresa; otros, más imaginativos aún, de los castillos en el aire *(les châteaux en Espagne,* como dicen los franceses) que se había fabricado el poeta sobre su posible vida.

[649] El Gozo, la felicidad, se supone.

cuando canta el gallo galo![650].

¡Hacia nada mi alma aspira,
él[651] se ocupa de mi vida!

¡Este embrujo! que alma y cuerpo,
liberó de todo esfuerzo.

¿Y qué dicen mis palabras?
¡Por él huyen en volandas![652].

¡Oh castillos, oh estaciones!

[Y si la pena me arrastra
me aseguro su desgracia.

Preciso es que su desdén
me entregue a la,––muerte. Amén.

¡Oh palacios, oh estaciones!][653].

---

[650] El gallo por antonomasia (por pura etimología). Ahora bien, no sabemos qué relación existe entre el Gozo y el gallo galo; como no sea el de haber pasado las angustias de la noche y de acceder a la luz del día, con recuerdo evangélico interesante: el del gallo de san Pedro, anunciando al alba los problemas de la fe en Cristo.

[651] ¿El Gozo o el gallo?

[652] Sí parece que existe una relación entre el Gozo, una cierta exaltación perezosa de los sentidos y de la mente y una palabra (la del poeta) volátil, inconsecuente y huidiza. Todo tendría una raíz primera y mágica: el estudio mágico de la felicidad; por ello no hemos dudado en calificarlo en nuestra traducción de *mágica alquimia.*

[653] Los últimos cinco versos no aparecen en la edición de La Pléiade, que hemos seguido en todo momento; sí aparecen en la de Classiques Gamier. La razón de estas dudas se deben al estado del manuscrito y a la edición de *La* Vogue (N° 9, 1886). En el manuscrito están tachados (pero todo el manuscrito está muy tachado); en *La Vogue* no aparecen. Hemos pensado que son interesantes y los traducimos entre corchetes. El poema tiene una mayor unidad sin ellos; pero el último verso nos dice hasta qué punto Rimbaud está obsesionado con la muerte por aquella época.

16

DESHONRA[654]

Mientras la hoja no haya
rebanado este cerebro,
esta masa grasa y glauca,
con vapores nunca nuevos;

(Pero, Él, cortar debería
su nariz, labios y orejas,
y su vientre, ¡oh maravilla!,
abandonando sus piernas).

en verdad creo que, mientras
la hoja para su cerebro,
para su riñón la piedra
para sus tripas el fuego,

no hayan actuado, el niño,
molesto, tan tonto y burro,
debe obrar con disimulo
como un traidor aguerrido,

cual gato de las Rocosas
que emponzoña las esferas.

---

[654] Nos encontramos, de nuevo, con un problema de fechas: si el poema es de 1872 y se refiere a los problemas de Madame Rimbaud con su hijo, no presentaría inconvenientes para los defensores de la abjuración total y absoluta que nuestro poeta hace en relación con el verso regular; si el poema es de 1873, y se refiere a las disputas entre Rimbaud y Verlaine, echaría por tierra la dimensión absoluta de esta abjuración. ¡Como si los poetas no pudieran escribir cuando les da la gana y como les da la gana! Claro que, entonces, la actitud de Rimbaud no sería todo lo históricamente ejemplar que algunos críticos necesitan. Poema dialógico, una vez más: al deseo de la madre (o de la mujer de Verlaine) expresado de manera explicita en la segunda estrofa, entre paréntesis, el poeta responde retomando los mismos argumentos ––la destrucción del niño––, pero dándoles un giro de ciento ochenta grados: mientras que el niño no... el niño deberá obrar con disimulo para engañar a todos.

¡Pero en su muerte, Dios, no importa[655]
que una plegaria florezca!

V APÉNDICE-RESTO[656]

1

DOS POEMAS

1[657]

¡Si las campanas son de bronce
nuestra alma llena está de pena!
En junio del setenta y uno,
linchados por la bestia negra,
nos, Jean Baudry y Jean Balouche[658],
tras cumplir cuanto uno anhela[659],

[655] Verso con un pie de más, que podía haber sido evitado con extrema facilidad, tanto en el texto francés como en su traducción española. La rebelión es, sin embargo, parcial: en su ironía el poeta no desprecia una última oración, tras su muerte.

[656] La obra de Rimbaud no es tan abundante como para poder olvidar cualquier elemento que presente un mínimo de interés: poemillas más o menos olvidados, fragmentos que nos indican las obsesiones del poeta y la dimensión existencial de su voz, atenta siempre a las circunstancias, por muy pequeñas que sean, que pueden despertar un eco en su conciencia de poeta. S. Bernard en su edición de las *Obras* de Rimbaud las desprecia; R de Renéville y J. Mouquet en su edición de *Obras completas* las recogen. No tienen, a nuestro entender, una importancia poética desmesurada. Son restos y, a veces, de escaso valor poético, aunque siempre de gran valor circunstancial.

[657] Octavilla escrita por Rimbaud, si creemos a su amigo Delahaye, cuando los dos, en el transcurso de un paseo (antes de tener que volver al colegio, tras la guerra francoprusiana) suben al campanario de la iglesia del pueblo (junio de 1871). La desesperación de los dos escolares es superior al encanto de la situación y el poeta no encuentra mejor elemento de contraste para expresarla que la solidez sonora de las campanas, en una de las cuales, al parecer, Rimbaud escribió el poema.

[658] Nombres imaginarios que Rimbaud se da y da a su amigo; compuestos, probablemente, a partir de *baudruche* (pellejo inflado, cantimplora...) y de *balour* (golfo, bala perdida...).

[659] Uno no sabe muy bien cuáles podían ser los anhelos de estos dos es-

aborreciendo a Desdouets[660]
morimos, en torre suspecta.

2

VERSOS PARA LOS EXCUSADOS[661]

De este asiento[662], tan mal hecho
que enmaraña nuestras tripas,
quienes el círculo hicieron
grandes canallas serían.

Cuando el famoso Tropmánn[663]
asesinó a Enrique Kinko,
acababa de llegar
de sentarse en ese sitio[664];
pues los gilipollas de
Badingue y Enrique V[665],

---

tudiantes modélicos. Si nos atenemos a las circunstancias, acababan de tirar desde lo alto del campanario un orinal que habían encontrado allí, y que cayó junto a un transeúnte. No es de extrañar que, antes, hubieran hecho en él sus necesidades. El campanario, en estas circunstancias, es evidentemente *louche* (raro, sospechoso...).

[660] Director del colegio de Mézières, cerrado por la guerra; lo reabrió después de Pascua, en vez de esperar al curso siguiente, contrariando el deseo de Delahaye.

[661] Poema copiado por Verlaine en una carta remitida por Delahaye que acompaña a los *Stupra* de Rimbaud; también hace alusión a él Germain Nouveau. Conocemos ya la predilección del poeta por ciertos lugares *(les lieux);* los lugares por excelencia: los retretes, donde uno puede estar sin que le molesten, y al fresco.

[662] Recordemos que en un poema del *Álbum de coña,* Rimbaud juega con la palabra *siège* (asedio *y* asiento). Aquí se trata de la taza del váter. El poema aúna este gusto personal coprófilo con la alusión a un acontecimiento de época y a una alusión política.

[663] Asesino condenado a muerte; también aparece en el poema *París,* del mismo álbum.

[664] Asiento.

[665] El conde de Chambord (1820-1883), nieto de Carlos X; pretendiente al trono de Francia, con el nombre de Enrique V. Observemos que, en

se merecen, digo yo,
tan triste estado de sitio[666],

2

VERSOS AISLADOS[667]

1

Al pie de negros muros, dándole a los flacos perros,

2

Por detrás se agitaba, con hipidos grotescos,
la rosa que la panza del portero tragara.

3

Morena, sólo tenía dieciséis, y la casaron.
.....
.....
Pues ama con amor puro a su hijo de diecisiete.

4

[LA QUEJA DEL VIEJO MONÁRQUICO AL SEÑOR HENRI PERRIN, PERIODISTA REPUBLICANO][668]

francés, Henri Kink y Henri V pueden leerse de idéntica manera, si V lo leemos como se lee cuando se trata de Carlos Quinto. Badingue es mote de Napoleón III.

[666] Asedio.

[667] La edición de la Pléiade presenta con este título versos aislados conservados por los amigos del poeta, en especial Delahaye y Verlaine ––a veces de memoria y otras veces incorporados a sus obras, como citas de Rimbaud.

[668] Y profesor en Charleville. Rimbaud, si creemos a Delahaye, le habría enviado unos poemas burlescos, género SU e, tras la lectura de Rabelais, estaba trabajando en aquellos días (<julio 1871?). El periodismo de Perrin fue considerado por la burguesía bonapartista y monárquica (de nuevo

¡Usted ha
mentido, por mi fémur! ¡sí, mentido, salvaje
apóstol! ¿Quiere usted, hacemos más famélicos?
¿Quiere usted trasquilar nuestra cabeza calva?
¡Pues yo tengo dos fémures torcidos y grabados!

¡Porque suelta, a diario, tanta grasa del cuello
que podrían hacerse con ella hasta buñuelos,
porque es como una máscara de dentista y caballo
depilado de feria, que babea en la tina,
cree que así me borra cuarenta años de asedio![669].

¡Tengo mi fémur! !tengo mi fémur! ¡sí, mi fémur!
Lo retuerzo a diario, desde hace cuarenta años
al borde de la silla amada, en nogal duro;
La marca del madero en él dura y perdura;
¡y si algún día avisto, yo, su órgano impuro[670],
y a esos abonados, mierda, a tus abonados
que soban ese órgano, idiota, entre sus manos[671],
.....
.....
Volveré a retocar, hasta el fin de los días
este fémur labrado desde hace cuarenta años![672].

5

Enrique V) como una invitación anarquista contra el orden y la propiedad privada.

669 Los cuarenta años que llevan alejados del poder los legitimistas, herederos de Carlos X. Vemos la conexión secreta de este fragmento con el poema *Versos para los excusados.*

670 El periódico del que Perrin era redactor jefe, el *Nord-Est* ––órgano republicano, encargado de anular la influencia del órgano del partido conservador, el *Courrier des Ardennes.*

671 ¿Pero de qué órgano se trata, en verdad?

672 Parece ser que el tono grotesco y dislocado de los poemas (la ironía del fémur, como sinécdoque de la tradición monárquica befada) no gustó nada al tal señor, con lo cual Rimbaud perdió una nueva oportunidad de entrar en el periodismo, como era su deseo repetido.

[LA QUEJA DE LOS TENDEROS][673]

Que entre en ultramarinos, cuando la luna hace
aguas en la azul ventana,
Que empuñe ante nosotros la achicoria enlatada

6

.....¿Son, acaso,
.....(toneles)?.....que alguien revienta?
.....¡No!
Es un cocinero jefe que ronca como un trombón.

7[674]

.....Entre oros, cuarzos y porcelanas
.....anodmo orinal,
relicario indecente de viejas castellanas[675],
corva sus flancos púdicos sobre caoba real.

8

¡Oh! ¡las viñetas perennillas![676]

9

Ebrio, el poeta injuria, gritando, al Universo[677].

---

[673] A la queja del monárquico, sigue la queja del comerciante.

[674] Dado el tono burlescamente parnasiano, hemos intentado recrear una rima y un ritmo de lo más perfecto.

[675] Señoras de los castillos.

[676] Perennes, pero con perennidad *chiquitita.* A Ronsard, el poeta del siglo XVI, le gustaba mucho crear adjetivos de esta guisa.

[677] No hay que pensar en metafísicas; se trata de un simple café de Charleville.

10

Llueve, dulcemente, sobre la ciudad[678].

11

¡Cuidado con ella, oh, mi vida ausente![679].

12

La clara luna, al dar las doce el campanario ...[680]

Libros Tauro
http://www.LibrosTauro.com.ar

[678] Verso que sirve de epígrafe al famosísimo poema de Verlaine: «II pleure dans mon coeurs / Comme il pleut sur la ville.. » *(Llueve en mi corazón /como por la ciudad...)*

[679] Verso que aparece en el reverso del manuscrito del poema *Paciencia.*

[680] Aparece autocitado en *Noche de infierno y,* por Verlaine, en su libro *Paralelamente.*